

La Edad Media

IV. Exploraciones, comercio y utopías

UMBERTO ECO
(coordinador)



fce

HISTORIA

SECCIÓN DE OBRAS DE HISTORIA

LA EDAD MEDIA
IV

Traducción
José Andrés Ancona Quiroz

La Edad Media

IV
EXPLORACIONES, COMERCIO Y UTOPÍAS

Coordinación
UMBERTO ECO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en italiano, 2011
Primera edición en español, 2019

[Primera edición en libro electrónico, 2019]

Eco, Umberto (coord.)
La Edad Media, IV. Exploraciones, comercio y utopías/coord. de Umberto Eco ; trad. de José Andrés Ancona Quiroz. — México : FCE, 2019
828 p. : ilus. ; 23 × 17 cm — (Colec. Historia)
Título original: Il Medioevo. Esplorazioni, commerci, utopie
ISBN 978-607-16-5835-7 (obra completa)
ISBN 978-607-16-5838-8 (tomo IV)

1. Historia — Edad Media I. Ancona Quiroz, José Andrés, tr. II. Ser. III. t.

LC D117 Dewey 940.1 E522e Vol. 4

Título original: *Il Medioevo. Esplorazioni, commerci, utopie*

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel.: 55-5227-4672

Diseño de portada: Teresa Guzmán Romero

ISBN 978-607-16-5835-7 (obra completa)
ISBN 978-607-16-5838-8 (tomo IV)
ISBN 978-607-16-6309-2 (pdf)

Hecho en México • *Made in Mexico*

SUMARIO

HISTORIA

FILOSOFÍA

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

LITERATURA Y TEATRO

ARTES VISUALES

MÚSICA

HISTORIA

INTRODUCCIÓN

LAURA BARLETTA

El Cuatrocientos entra en acción en un escenario todavía marcado por la contracción demográfica y económica que ha atravesado en el siglo precedente los países europeos, sobre todo los más desarrollados de la Europa occidental. Disminuyen los índices de rendimiento por "unidad sembrada" de los principales productos (trigo, centeno, cebada) y los de los precios de los cereales, se abandonan muchos terrenos cultivados y aldeas rurales enteras, se extienden los bosques y los pastizales en detrimento de los cultivos, mientras que la población tiende a volverse urbana: las ciudades, de las capitales a las pequeñas aglomeraciones, donde se agrupan los patriciados y las burguesías, son las que constituyen los centros de organización del territorio; también los intercambios comerciales experimentan una desaceleración que pone en dificultades a los comerciantes y provoca la quiebra de algunas compañías comerciales. Muy diversa de la imagen triunfante con la que había iniciado el Trescientos es también la que el papado ofrece de sí mismo: dos pontífices, a veces tres, dos colegios cardenalicios, dos curias, una en Roma y la otra en Aviñón. El carácter centralista y universal de la Iglesia, que ha desempeñado un papel tan importante en el impulso expansivo de la sociedad europea, está en crisis; la falta de un fundamento teórico indiscutido como base de la idea del primado papal abre una etapa de controversias relativas a la titularidad efectiva del gobierno de la Iglesia, entendida como *congregatio fidelium,* cuyo representante más ilustre a menudo se indica que es el papa, pero sin reconocerle a éste una superioridad absoluta. Los conflictos entre los conciliaristas, es decir, entre los que quieren controlar el poder papal mediante una presencia y un peso mayores del cuerpo eclesiástico reunido en concilio, y la pretensión pontificia de ejercer plena soberanía se prolongan hasta 1449, cuando se sanciona en Lausana el fin del cisma con el reconocimiento de un único pontífice romano en la persona de Nicolás V (1397-1455). Pero ya nada es como antes, a pesar de que el movimiento conciliarista —debido a la dificultad de reunirse y encontrar una línea común— no logre asumir un papel en la dirección de la Iglesia y de que Juan de Torquemada (1388-1468) construya en 1450, con la *Summa de ecclesia,* un aparato teológico como fundamento de la autoridad del papado, que en la segunda mitad del siglo reafirmará su papel de guía de la cristiandad. En efecto, desde el inicio del siglo XV las Iglesias de Inglaterra, Francia y España adoptan posiciones en cierta medida autónomas respecto a la Iglesia de Roma, pero tributarias de la relación política cada vez más

La crisis de la Iglesia

estrecha que van entablando con las monarquías de los países en los que operan, y los mismos papas llevan a cabo una política de potenciación del colegio cardenalicio, agregándole miembros pertenecientes a familias principescas de Europa e Italia como demostración de la urgencia ya imposible de eludir de construir un límite político que sirva de apoyo a la autoridad espiritual.

Sobre todo, no se han extirpado esa oposición religiosa ni esa hostilidad hacia las manifestaciones exteriores del poder y las riquezas eclesiásticos que cunden en Europa a partir del siglo XI, sin que los tribunales de la Inquisición, las hogueras de los herejes ni la represión de las revueltas logren contenerlas, dado que la recobrada unidad de la Iglesia no tiene como complemento una reforma profunda de la institución. La doctrina que Juan Wiclef (*ca.* 1320-1384) enseñaba en la Universidad de Oxford, expresión de las inquietudes religiosas de la sociedad medieval tardía, llega a Bohemia en 1401, cuando una copia de sus obras principales, realizada por Jerónimo de Praga (*ca.* 1370-1416), entonces estudiante en Oxford, es difundida por Jan Hus (*ca.* 1370-1415), profesor de la universidad y confesor de la reina. La transmisión de la oposición religiosa por la vía del saber universitario permite su afirmación a nivel de la aristocracia, entre otros motivos porque Hus depura de sus repercusiones más propiamente sociales las ideas que circulan en los ambientes herejes y no ataca los fundamentos doctrinales, lo contrario a cuanto ha hecho Wiclef en Inglaterra. El largo tiempo que dura el movimiento husita, que sobrevive a su fundador, condenado a la hoguera en 1415, encuentra su explicación propiamente en el involucramiento de una parte significativa de las élites bohemias en el tema de la reforma moral y disciplinaria de la Iglesia. Pero en una situación muy tensa, en que la predicación de Jerónimo de Praga contra el papa y las jerarquías eclesiásticas provoca periódicamente tumultos populares, la herencia del pensamiento husita termina dividiéndose en dos partidos contrapuestos: los taboritas (cristianos herejes que se hallaban en la ciudad Bohemia de Tábor en el momento en que se desarrollaban las guerras husitas del siglo XV) —que recogen su carácter igualitario y, guiados por Jan Žižka (*ca.* 1360-1424), dan vida a una auténtica revuelta social en la que se expresan las dificultades y la rabia de campesinos y asalariados a causa de las guerras, la avidez de los grupos hegemónicos y la crisis alimentaria y productiva— y los utraquistas (de utraquismo: del latín *sub utraque specie,* es decir, “bajo una y otra especie”; es una corriente de pensamiento cristiano que afirma que la comunión debe administrarse siempre a todos los fieles en “ambas especies”, o sea, pan y vino), a los cuales se adhieren los nobles y los grupos de propietarios de Bohemia, quienes, aunque comparten las tesis de Hus relativas a la administración de la eucaristía bajo las especies de pan y vino, al carácter electivo de los cargos eclesiásticos, a la renuncia de los religiosos a los bienes temporales y a la sumisión del clero al poder civil, se avienen a un compromiso con

El movimiento husita

la Iglesia y con el poder imperial y participan en la aniquilación de los taboritas en Lapany (1434).

Fermentos sociales y culturales

Pero las inquietudes religiosas cunden un poco por todos los países de Europa. Los fermentos culturales que están en la base del humanismo inducen a un examen crítico de las Sagradas Escrituras; la decadencia de las facultades de teología y las discusiones doctrinales entre las órdenes religiosas vuelven habituales los debates, que terminan conduciendo a una suerte de incertidumbre doctrinal; por un lado, la larga crisis y, por otro, el involucramiento del clero en los asuntos del mundo impulsan a buscar vías alternas para hablarle a la divinidad; el creciente drenado de dinero por parte de una Santa Sede empeñada en imponerse como Estado principesco y necesitada de fondos, y la reluctancia de los soberanos, a su vez inclinados a concentrar los poderes, a permitir la salida de un flujo de dinero procedente de sus propios Estados y a reconocer una autoridad diversa a la de ellos, animan las resistencias al papa y al aparato eclesiástico; la afirmación de nuevos grupos sociales favorece la generalización de reflexiones religiosas centradas en la recuperación de la simplicidad evangélica y no ajenas a las implicaciones del igualitarismo. El impulso a la secularización característico del Renacimiento, lejos de constituir una descristianización, parece más bien el fruto de un movimiento de fondo de la sociedad orientada hacia un nuevo orden y hacia nuevas necesidades espirituales que dejan que emerjan instancias, ya presentes en las conciencias y en las comunidades, que no han encontrado las respuestas adecuadas. Emblemático en este respecto es el caso de Jerónimo Savonarola (1452-1498), con cuya muerte en la hoguera en la Plaza de la Señoría el 23 de mayo de 1498 se cerrará el siglo.

Nuevas necesidades espirituales

Por lo demás, en la primera mitad del siglo XV las condiciones de la economía siguen incidiendo sensiblemente en el desarraigo de una parte no pequeña de la población: campesinos, pastores, jornaleros, obreros, albañiles, artesanos, soldados se ven obligados a llevar vida de vagabundos, cuando no de mendigos o criminales, por la diferente distribución de las oportunidades de trabajo, por la eventualidad del trabajo y por la incertidumbre de éste. Son masas de vagabundos que fácilmente pueden ser sugestionados por profetas, ermitaños, predicadores, pájaros de mal agüero, figuras carismáticas, magos, brujas y curanderos, y que, después de las revueltas del siglo precedente, son vistas con desconfianza por las comunidades y las instituciones públicas y son objeto tanto de medidas represivas como de nuevas formas de asistencia personalizada, como la acogida —incluso forzada— en los grandes hospitales que se van edificando en las ciudades más grandes. Se institucionaliza la distinción entre pobres buenos y malos, que ha desbaratado

la categoría indistinta de los pobres de Cristo, constituida por viejos, lisiados, ciegos, enfermos, viudas, niños, herejes, prostitutas, locos, conversos, peregrinos, forasteros, mendigos y malandrines; se separa a los indigentes dóciles, útiles a la sociedad, que han de ser canalizados al trabajo, de los efectivamente necesitados de asistencia y de los rebeldes y peligrosos, mientras se agudiza la represión del ámbito de lo oculto, que cada vez se identifica más con el de lo demoniaco.

El esfuerzo que se hace para distinguir a las santas de las brujas, el milagro del maleficio, el intento por liberar al mundo de la contaminación del mal y contener la peligrosa animalidad de la mujer que, ama y señora del nacimiento y la muerte, cruza continuamente las fronteras entre el universo cotidiano y el desconocido, desencadenará nuevas oleadas de cacerías de brujas, dará rienda suelta a una producción de panfletos que sacarán a la luz los vicios y las virtudes de las mujeres y someterán a discusión su relación con el hombre, la mayoría de las veces en detrimento de ellas, y en 1486 producirá una obra como *Malleus maleficarum* [*El martillo de las maléficas*] de los dominicos Sprenger (*ca.* 1436-1494) y Krämer (*ca.* 1430-1505).

Hacia una nueva sociedad

Esta tendencia a concentrar los poderes, a desarrollar las cortes, los aparatos administrativos, fiscales, militares, diplomáticos, a reducir el espacio político de la feudalidad, además del enfrentamiento a la Iglesia, junto con la formación de un tercer Estado que abarque a los grupos medios mercantiles, artesanales, burocráticos, profesionales y en general a los de todos los que no forman parte de la nobleza o del clero, a marginar a las franjas no productivas de la sociedad y a reprimir todo lo que escapa al control del poder central es lo que inicia la gran época del Estado moderno —que sigue siendo un hecho histórico relevante, por importantes que sean los elementos medievales que persisten, por largo que sea el tiempo en que se desarrolla el proceso y por variadas que sean las formas que vaya asumiendo en los distintos países europeos— y da a los grandes Estados la consistencia y solidez que les permiten aspirar a la hegemonía en Europa y emprender largas guerras.

Las guerras

Continúa la Guerra de los Cien Años

Las guerras, y sobre todo la de los Cien Años, iniciada a mediados del siglo precedente, aunque con treguas, siguen representando para la población un elemento ulterior de incertidumbre. En el conflicto anglo-francés todavía se entretejen derechos feudales y hereditarios que no comprometen sólo a las casas reinantes, sino también muchos intereses particulares, cuyo ejemplo más impactante es el enfrentamiento entre habitantes de Armañac y Borgoña. Y el apoyo del duque de Borgoña, Felipe *el Bueno* (1396-1467), permitirá a Enrique V (1387-1422), después de la victoria de Azincourt (1415), dar vida en 1420, con el Tratado de Troyes, al escenario de la

"doble monarquía", al conferir, en espera de la muerte del menor de edad Carlos VI (1368-1422), la regencia del trono de Francia al rey de Inglaterra, así como la ruptura de la alianza entre borgoñeses e ingleses en Arras, en 1435, permitirá al rey francés Carlos VII (1403-1461) reanudar las operaciones militares hasta conseguir en 1453 la retirada definitiva de los ingleses del territorio francés, con excepción de Calais. La diversa suerte del conflicto, debida a un reagrupamiento de la monarquía francesa y a la afirmación de un espíritu que, un poco a la fuerza, puede decirse que ya es nacional y encarna en Juana de Arco (*ca.* 1412-1431), muestra que es favorable a ambas monarquías, que imponen su propia autoridad a los particularismos feudales.

En Italia se libran guerras, ciertamente de alcance más reducido, con el fin de conseguir la supremacía territorial, pero sin tener ningún designio político unificador, ni siquiera por lo que atañe a la defensa común, como lo deja vislumbrar la equívoca fórmula *libertas Italiae:* una terminología propia de las experiencias urbanas, extendida para incluir de nuevo en ella la aspiración común a la consolidación y autonomía de los señoríos regionales que se van afirmando en Italia en la primera mitad del siglo XV y encuentran su equilibrio en la Paz de Lodi (1454). Por lo demás, no se da ninguna modificación sustancial del orden territorial con la reanudación de la política expansionista de los Visconti, quienes apenas logran contener a Venecia, y tampoco con el advenimiento de la espléndida época de los Médici en Florencia. Seis entidades territoriales mayores se reparten la península: el reino de Nápoles, el Estado Pontificio, la república de Florencia, la república de Venecia, el ducado de Milán y el ducado de Saboya, junto con algunas entidades territoriales menores: la república de Génova —con Córcega—, la de Siena y la de Lucca, el principado de Trento, los marquesados de Saluzzo, Monferrato y Ceva, además de las señorías de los Este en la Romaña y parte de la Emilia, de los Gonzaga en Mantua, de los Malaspina en Lunigiana y de alguna que otra más.

La situación italiana

Los ejércitos

Las compañías de soldados mercenarios al servicio de los Estados constituyen el primer grupo de los ejércitos modernos, dominan la guerra y los condotieros asumen una importancia que a menudo les otorga un papel político significativo; es el tiempo de las innovaciones en los armamentos y las tácticas; en los años setenta del siglo la infantería suiza supera a la caballería borgoñesa en las batallas de Grandson, Morat y Nancy; las nuevas formas de hacer la guerra, que ya han sido experimentadas en la de los Cien Años, hacen su aparición ante los muros de Constantinopla en la primavera de 1453, en cuyo asedio asumen un papel relevante las culebrinas y las bombardas, sobre todo "una enorme bombarda de metal de una sola pieza

Culebrinas y bombardas

que lanzaba una piedra de once cuartas y tres dedos de circunferencia y pesaba 1 900 libras", la cual, según el relato del mercader florentino Jacopo Tedaldi que participa en la defensa de Constantinopla, tira por tierra gran parte de los muros de la puerta de San Romano. El uso militar de la pólvora provoca transformaciones que, por graduales que sean, son irreversibles y detonan, tanto en el plano militar y político, un mayor costo de la guerra, que cada vez más es conducida victoriosamente sólo por los Estados más grandes y sólidos, como en el plano económico, por el impulso que se da a la extracción de los minerales, a la fabricación de armas y a la edificación militar de defensa.

La caída de Constantinopla

La toma de Constantinopla el 29 de mayo de 1453 —después de que los bizantinos han demostrado su debilidad pidiendo inútilmente ayuda a los soberanos occidentales, que se concreta con la intervención del solo ejército cruzado húngaro, que por lo demás es destruido por los turcos en la batalla de Varna (1444), y aceptando en 1447 en los Concilios de Ferrara y Florencia la reunificación de la Iglesia oriental con la romana— representa uno de los acontecimientos emblemáticos que marcan el final del Medievo. Se abandona el modelo ideológico en el que se había inspirado el mundo medieval, es decir, el de la universalidad y la cualidad de inescindible de la Iglesia y el Imperio transmitido por el mundo de la Antigüedad tardía, cuya confirmación los mismos juristas boloñeses habían creído encontrar en la lectura de la compilación de Justiniano, conocida como *Corpus iuris civilis*. Y son los turcos, al sustraer para los siglos venideros los Balcanes, el Mar Egeo, el Mar Negro y el Mediterráneo oriental a la hegemonía de los europeos, y Constantinopla al cristianismo, así como otros musulmanes habían sustraído en otra época Jerusalén, Alejandría, Berito y Antioquía, los que cierran la ruta del Oriente y contribuyen a la liberación de los impulsos culturales del humanismo, alentando la relectura crítica (a partir de la filológica) de la Antigüedad.

Así es como, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, príncipes y mecenas de las cortes italianas y europeas, comenzando por el mismo papa Pío II (Eneas Silvio Piccolomini; 1405-1464, papa a partir de 1458), se rodean de hombres de letras y artistas a los que a veces se encomiendan también tareas políticas. Surgen las academias, como la platónica de Marsilio Ficino (1433-1499) en Florencia, la de Pomponio Leto (1428-1497) en Roma, la Academia Pontaniana en Nápoles, pero sobre todo son los libros y las bibliotecas los que constituyen el canal de transmisión de los estudios humanistas, en cuanto afirmación del derecho del ser humano a una libertad sin condicionamientos religiosos. Nacen la Biblioteca Vaticana con Pío II, pero también las bibliotecas de los reyes, como la celebérrima del rey de Hungría, Matías Corvino (*ca.* 1443-1490, rey desde 1458),

Nacimiento de academias y bibliotecas

mientras que en 1455 se introduce la imprenta de caracteres móviles con la utilización de la prensa tipográfica en ambas caras por obra de Johann Gensfleisch, llamado Gutenberg (*ca.* 1400-1468), quien, modificando la técnica de la xilografía ya en uso desde el Doscientos, brinda posibilidades de producción y reproducción de libros anteriormente inconcebibles.

La herencia bizantina consiste, sobre todo, en pasar los textos griegos de Bizancio a Occidente a partir de los manuscritos recogidos por el arzobispo de Nicea, luego cardenal de la Iglesia latina, Juan Besarión (1403-1472), que constituirán el núcleo más antiguo de la Biblioteca de San Marcos en Venecia.

La formación de los Estados modernos

Francia e Inglaterra

En la segunda mitad del siglo XV se define también el marco territorial que será la base de los Estados modernos. La muerte, en la batalla de Nancy, de Carlos *el Temerario* (1433-1477) —que ha sido uno de los jefes de la revuelta triunfante (1465) de la alta nobleza contra Luis XI (1423-1483)— le permite al rey de Francia anexar Picardía y Borgoña, dejando pendiente con los Habsburgo la cuestión de la herencia borgoñona, sólo resuelta parcialmente con el tratado de Arras de 1482.

Otras provincias se añadirán al reino de Francia, como Provenza, Maine, Anjou, mientras que el hijo de Luis XI, Carlos VIII (1470-1498), adquirirá Bretaña en 1491 al contraer matrimonio con Ana de Bretaña (1477-1514).

Distinto, aunque no menos significativo, es el itinerario que recorre la monarquía inglesa, que debe esperar hasta el final de la Guerra de las Dos Rosas, entre la casa Lancaster (rosa roja) y la casa York (rosa blanca), para conseguir en 1485, con Enrique VII Tudor (1457-1509), descendiente de los Lancaster por parte de su padre y esposo de Isabel de York (1466-1503), hija de Eduardo IV (1442-1483), un orden estable, con una nueva dinastía y caracterizado por un modelo de parlamentarismo bicameral, la Cámara de los Lores y la Cámara de los Comunes.

En Alemania el imperio vive una prolongada agonía, sin legitimación religiosa y universalista y prisionero de la laicización sancionada en la Bula de Oro de 1356, que de hecho sustrae a su autoridad los territorios de los príncipes electores, como por lo demás son sustraídas de hecho las otras entidades territoriales que forman parte de ellos: principados laicos y eclesiásticos, señorías, ciudades, prontas a unirse en ligas de duración efímera para enfrentar las necesidades políticas o militares.

La afirmación de los Habsburgo

En este marco desarticulado (en el que Suiza logra volverse independiente a finales del siglo, con la paz de Basilea de 1499) comienza a imponerse como guía del imperio, aunque con alguna que otra intervención de los Luxemburgo, la dinastía de los Habsburgo, que ya es soberana de Austria, Estiria, Carintia y Carniola, territorios que recupera con

Maximiliano I (1459-1519), tras la breve ocupación de gran parte de ellos por parte de Matías Corvino.

En el sureste la presión turca cierra el acceso a Bulgaria y Serbia y amenaza a Bohemia y Hungría, que pierde su propia independencia después de la derrota de Mohács en 1526 y será objeto de contienda entre los turcos y los Habsburgo. Mientras que en Oriente, después de la destrucción de la república de Novgorod en 1478, la Rusia de Iván III *el Grande* (1440-1505), que ha desposado a la princesa bizantina Zoe Paleóloga (1455-1503), logra liberarse de la soberanía de la Horda de Oro y transformarse, con la ayuda de los boyardos, que le son leales, en un Estado unitario, adoptando emblemas y ceremonial bizantinos y dando vida al mito de la Tercera Roma, heredera de la verdadera fe cristiana, amenazada por Livonia y Polonia, que en 1410 había derrotado a la Orden Teutónica en Tannenberg, bloqueando toda su veleidad expansiva.

En la península ibérica, a partir de la primera mitad del siglo XV es Portugal el que, con sus exploraciones marítimas de carácter comercial, abre los nuevos horizontes de la Europa moderna allende el Estrecho de Gibraltar. Después del intento —que pronto muestra ser impracticable— de un expansión a las vecinas costas del África septentrional con la toma de Ceuta, este pequeño reino, de apenas medio millón de habitantes, que se ha formado en 1094 al separarse de León y ha sido el primero de los países ibéricos en adquirir una configuración territorial estable a consecuencia de la victoria de Las Navas de Tolosa, encerrado entre Castilla al noreste y el mar al suroeste, se dedica todo el siglo a navegar sistemáticamente a lo largo de las costas del África occidental, utilizando nuevas técnicas y medios de transporte.

Entre otras cosas, se abandona la navegación por medio de vigías y se adopta la que se realiza por medio de instrumentos de navegación; se sustituyen los remos de las galeras por las velas de las carabelas, dotadas de tres árboles y capaces de tomar el viento hasta con un ángulo de 50-60 grados, de formas redondas y con gran capacidad de carga y, por tanto, de autonomía.

Las exploraciones portuguesas

En 1418 se descubre la isla de Madera, donde poco más tarde se comienza a cultivar la caña de azúcar; en 1427 se llega a las islas Azores; en 1434 se dobla el cabo Bojador; a mediados del siglo Enrique *el Navegante* (1394-1460), hermano del rey Eduardo I (1391-1438), descubre las islas de Cabo Verde; en la segunda mitad del mismo siglo los portugueses llegan a la desembocadura del río Congo, y en 1494 doblan el Cabo de Buena Esperanza.

Es el año de 1441 la fecha del primer cargamento de esclavos negros, que pronto serán utilizados en el cultivo de la caña de azúcar, dando inicio así a una larga historia de explotación. No pudiendo ocupar grandes territorios a causa de su escasa densidad demográfica, los portugueses se limitan, sin embargo, a construir bases comerciales y plazas fuertes garantizadas por acuerdos hechos con las poblaciones locales, llevando a cabo un tipo de colonización según las viejas tradiciones.

Por el contrario, es de Castilla de donde zarparán las tres carabelas de Cristóbal Colón (1451-1506) destinadas a abrir la vía hacia un mundo nuevo, a dar un impulso excepcional a la economía, a desplazar los equilibrios de fuerzas en el Viejo Continente; un país, Castilla, que se encuentra en el centro de difíciles pugnas sucesorias, es el que terminará ocupando el puesto central entre los países de la península ibérica después del matrimonio entre la reina Isabel (1451-1504) y Fernando de Aragón (1452-1516). Dos países profundamente distintos en lengua, tradiciones, economía e historia encuentran un elemento unificador en una política agresiva hacia el exterior con la conquista de Granada en 1492, a la que seguirán las de Orán, Argelia y Tánger al inicio del siglo XVI, y represiva al interior contra los judíos y los marranos, los moros y los moriscos, en nombre de una ortodoxia católica cuyos intérpretes se vuelven la Iglesia y la Inquisición españolas, pero que también sirve como instrumento para la consolidación política en curso.

Cristóbal Colón

Si Aragón está orientado al Mediterráneo occidental, cuyo control ha extendido con la conquista del reino de Nápoles en 1442, Castilla ha puesto ahora su objetivo en las islas Canarias, donde emprende la práctica de formas de colonización intensiva y extensiva que después aplicará en el Nuevo Mundo. Entre mitos medievales, la búsqueda del paraíso terrenal y la firme voluntad de difundir el mensaje cristiano; entre el impulso lleno del afán de ese oro cuya falta advierten agudamente los Estados y el ansia de encontrar una ruta comercial hacia el Oriente, Colón representa una verdadera bisagra entre el Medievo y la Edad Moderna y, aunque funda sus previsiones en cálculos erróneos, pone en marcha una expedición de una audacia increíble y, lo que es aún más importante, fundada en bases científicas. Las siguientes expediciones se encargarán de desmontar el aparato fantasioso con el que se ha ido a descubrir tierras ignotas, y más bien resultará algo evidente la acumulación de capital histórico, financiero y de experiencias que ha permitido la empresa y los intereses que se derivan de ella. Y es hacia el oro y la plata de las Américas adonde, después del descubrimiento de Colón en 1492 y el Tratado de Tordesillas en 1494, comienzan a dirigirse, en nombre de la cruz, los galeones españoles para financiar la política y las guerras de los Reyes Católicos, de Carlos V (1500-1558) y de Felipe II (1527-1598).

Italia

Italia se convierte en la pieza débil de Europa a causa de sus numerosas pequeñas entidades territoriales que se preocupan por mantener de alguna manera su propia soberanía, constituyendo un área apetecible e irresistible para los Estados más grandes que ansían tener la hegemonía en Europa. Y para conquistarla se forma lo que se ha definido como un sistema de Estados europeos: lo que había sido el régimen del orden político en Italia parece

desplazarse a Europa, un mecanismo de estrecha interdependencia entre Estados regido por alianzas y conflictos que deben tener en cuenta un conjunto de factores. Por primera vez la Italia de las ciudades, las repúblicas, los señoríos, del papado y el reino de Nápoles, de la *libertas Italiae* y la Paz de Lodi, se confronta con la modernidad de un gran Estado: Carlos VIII invade Italia sin encontrar resistencia, inaugurando de esta manera la época de las guerras de Italia.

A finales del siglo asistimos finalmente a una recuperación demográfica y a un aumento en la demanda de alimentos, vestido, construcciones civiles, militares y navales, armas, manufacturas de hierro, papel y vidrio, libros y bienes de lujo, y adquiere una importancia cada vez mayor la economía monetaria y financiera.

La crisis ha incubado procesos de transformación y selección que en muchos casos se han resuelto aumentando la productividad, mejorando la organización del trabajo y las técnicas y, en general, los sistemas productivos, comerciales y financieros.

La historia de los banqueros se entreteje ahora con la de los reinos y las señorías para investir a la misma política, como lo demuestra el problema de Jacques Cœur (*ca.* 1395-1456) en la corte de Carlos VIII y el papel que han desempeñado las finanzas en la cuestión política de Cosme de Médici (1389-1464) en Florencia. Esta monetización de la política se puede considerar un rasgo prominente e ilustrarse con las vicisitudes que llevan en 1475 al Tratado de Picquigny, después de que Luis XI (1423-1483) acepta la propuesta de Eduardo IV, desembarcado en Calais en ayuda de Carlos *el Temerario,* de pagarle en dos semanas 75 000 escudos, además de una pensión vitalicia de 50 000 escudos: parece que ha llegado a su ocaso el mundo de los ideales de caballería.

La invasión de Carlos VIII

No es de maravillarse, por tanto, que el dinero de los Függer permita a inicios del siglo XVI la elección de Carlos V a la dignidad imperial.

Los sucesos

LA FORMACIÓN DEL ESTADO MODERNO

Aurelio Musi

En el curso del siglo XV nace en toda Europa, aunque por caminos diferentes, una nueva forma de organización política que podemos llamar Estado moderno. Los principados italianos son los que crean el modelo: el príncipe y su corte se dotan de instrumentos y recursos para gobernar y controlar el territorio; la titularidad del poder, identificado en el príncipe, comienza a distinguirse de su ejercicio (administración civil y militar y cuerpos diplomáticos estables); la protección y la expansión del territorio dependen directamente de la fuerza y la potencia del príncipe. Son las características embrionarias del Estado moderno que van a difundirse en gran parte de la Europa del Cuatrocientos.

Una obra de arte y el primado italiano

Jacob Burckhardt (1818-1897), el gran historiador del Renacimiento, define los Estados italianos del Cuatrocientos como "obras de arte", es decir, como creaciones políticas nuevas, laboratorios singulares en los que por vez primera se experimenta la relación entre ciudad, arte de vivir y de gobernar. En efecto, por lo que atañe a tres de los cinco Estados más importantes de la península —el ducado de Milán, la república de Venecia y el principado de la Toscana—, la dimensión "regional" de las nuevas formaciones políticas se ha ido construyendo en torno a la supremacía de la ciudad sobre su comarca: siguiendo un recorrido que, partiendo de la experiencia del municipio, ha tenido su evolución en la señoría, el principado y luego en el Estado regional. Otras dos formaciones políticas, el Estado pontificio y el reino de Nápoles, que han hecho posible el, si bien precario, equilibrio de Italia después de la Paz de Lodi a mediados del siglo XV, son efecto de una evolución diferente. El primero se construye en torno a un soberano particular, dotado al mismo tiempo de su propia fuerza territorial y de un prestigio que deriva del hecho de ser el jefe de la cristiandad: dos almas, pues, la temporal y la espiritual, en un mismo cuerpo político. El segundo representa, ya desde finales del siglo XI y principios del XII, una gran monarquía "nacional" que unifica el territorio, capaz, incluso después de la separación de Sicilia a causa de la Guerra del Vespro, primero bajo los suevos, luego

Los Estados italianos del Cuatrocientos: "obras de arte"

con los angevinos hasta 1442 y después con los aragoneses hasta el final del siglo XV, de ejercer, además de una poderosa fuerza de atracción al interior, también un peso político-diplomático de importancia internacional.

Burckhardt escribe: "Del modo en que la mayor parte de los Estados italianos eran internamente obras de arte, es decir, creaciones conscientes emanadas de la reflexión y fundadas sobre bases rigurosamente calculadas y visibles, artificiales tenían que ser también las relaciones que había entre ellos y los Estados extranjeros". Cálculo, visibilidad, artificio: exactamente en este trinomio está la génesis ideal de la nueva constitución política que se está formando en el Cuatrocientos y podemos seguir llamando Estado moderno, no obstante que ciertas tendencias historiográficas recientes nieguen la legitimidad de este término-concepto. A través de ese trinomio se pueden leer todas las funciones principales que, aunque no se desarrollen en el siglo XV, están presentes como embrión en algunos Estados regionales de Italia. Éstos anticipan procesos y tendencias que van a desarrollarse en otros Estados europeos, manifestando así una modernidad extraordinaria y precoz. Aquéllos proporcionan respuestas a necesidades primarias: dar asentamientos estables a organismos políticos de vastas dimensiones para conservar y consolidar la expansión y el control del territorio; dotar al príncipe de una corte, conjunto de arquitectura, arte de vida y de gobierno, modelos de comportamiento que irradian hacia el interior y el exterior del territorio, desencadenando una auténtica competencia entre las cortes; una estructura capaz de proporcionar un soporte estable al poder del soberano a través de administraciones civiles, que aún no son burocracias, es decir, cuerpos profesionalizados de funcionarios, organizaciones militares que cada vez se especializan más, representantes del príncipe en las relaciones internacionales, instrumentos de recaudación fiscal más eficientes.

Intentos de reorganizar el Estado

Sin estos embriones de reorganización estructural al interior de la vida política y civil, Florencia no habría podido realizar sus conquistas territoriales a mediados del siglo XV, llegando a controlar un área de casi 15 000 kilómetros y anexionándose importantes ciudades de la región; Venecia no habría podido crearse, ya a principios del siglo XV, un vasto dominio en tierra firme que comprendía ciudades como Treviso, Vicenza, Padua, Verona, Belluno, Feltre, Bassano, Aquilea y otros centros de Istria y Friul. Por no hablar de la gran influencia mediterránea de los aragoneses de Nápoles.

La Europa de los primeros Estados modernos

Con la derrota de Carlos *el Temerario* (1433-1477) en Nancy en 1477, la conquista de Borgoña por obra de Luis XI (1423-1483) y la anexión de Provenza en 1481 se consuma la unificación geopolítica de Francia: un proceso que, llevado a cabo en gran parte a costas de una potencia feudal como la borgo-

ñona, ejemplifica también los términos del conflicto internacional en curso a finales del siglo XV y la superioridad de un sistema de poder que no se funda en las antiguas relaciones caballerescas, sino en los principios más modernos de la soberanía monárquica, verdadera garante de la unidad del territorio. Así pues, la unificación política territorial es posible gracias a la fuerza del rey que pertenece a una dinastía: el estrechísimo nexo entre protección y expansión del territorio soberano es legitimación dinástica en el origen del Estado moderno. Naturalmente no existen rupturas traumáticas en la vida histórica de la sociedad.

La organización del Estado francés

En la cúspide del sistema político se encuentra el rey, que aún posee algunas características feudales: es el jefe de una jerarquía de vasallos, conserva vigente la idea de un lazo personal y contractual con la comunidad de sus súbditos. Las provincias anexadas a la unidad geográfica francesa gozan de prerrogativas, privilegios y costumbres reconocidos. Todas las provincias tienen un sistema de representación autónomo. Pero las prerrogativas del rey, gracias a la fuerza que le confiere la legitimación dinástica, tienden a volverse absolutas. La fuerza de la dinastía es un poderosísimo factor de legitimación del poder. La unidad moral de un Estado como el francés reside en la soberanía monárquica y en el papel carismático del rey.

La monarquía inglesa

También la monarquía inglesa se consolida y restaura su poder al concluir la Guerra de las Dos Rosas (1455-1485), cuando, tanto en Inglaterra como en Francia, se agota el conflicto entre las facciones y las grandes familias feudales redimensionan su respectivo poder político. A finales del siglo XV las teorías jurídicas tratan de resguardar los derechos de la corona y del Estado contra las pretensiones de poderes e instituciones particulares. En Inglaterra es donde se desarrolla la teoría de los dos cuerpos del rey: además de su cuerpo natural, mortal, sujeto a la enfermedad y a la vejez, el soberano está dotado de un cuerpo político incorruptible, no sujeto al envejecimiento, la enfermedad ni la muerte. En este segundo cuerpo, que pasa de un rey a otro en una concatenación sin fin, se concentra la esencia de la soberanía.

Las políticas matrimoniales en la península ibérica

El 19 de octubre de 1469 Fernando (1452-1516) heredero al trono de Aragón, e Isabel (1451-1504) heredera al trono de Castilla, se unen en matrimonio. Con su unión, crean las premisas de la formación del Estado ibérico: así pues, el matrimonio es otro poderoso instrumento de legitimación dinástica. En 1479 Fernando hereda el trono de su padre. Con su matrimonio, dos de las cinco principales partes de la España medieval (Castilla, Aragón, Portugal, Navarra y Granada) se unifican bajo la figura dinástica. En 1492 tiene lugar la anexión del reino de Granada, último dominio árabe en tierra española.

Las vías por las que se llega al Estado moderno europeo son ricas, diferentes en sus características. Alemania es un caso muy interesante. Aquí el sistema de poder debe contemplar al menos a tres protagonistas: el emperador, los príncipes y los grupos territoriales. El emperador del Sacro Imperio

romano germánico pierde en el Cuatrocientos los tres requisitos medievales de la sacralidad, la universalidad y la continuidad. El cargo, a pesar de ser electivo, es y seguirá siendo ocupado por la dinastía de los Habsburgo. El poder efectivo que el emperador logra ejercer es muy escaso. Más consistente es el poder de los príncipes alemanes herederos laicos y eclesiásticos y el de las ciudades libres: todas son realidades involucradas en el proceso de desarrollo del Estado moderno. Pero las mismas autoridades de Estado en Alemania deben rendir cuentas a extensas autonomías institucionalizadas, administrativas, judiciales, fiscales, de las que gozan los grupos territoriales: durante el Cuatrocientos, éstos, alternativamente, apoyan y contienen el poder del príncipe en el plano central, debilitándolo en el plano local. Este triple juego de poder entre emperador, príncipes y grupos territoriales marcará toda la historia de Alemania hasta el ascenso de Prusia, protagonista de la unificación alemana.

El caso alemán

Otro caso: el de Rusia. Iván III (1440-1505) es el artífice de la Rusia librada de los mongoles de la Horda de Oro. En el caso ruso la tendencia del Estado a controlar y centralizar pasa a través de la etapa fundamental de la sumisión a la monarquía de los príncipes autónomos, que tienen el dominio de un territorio enorme (cerca de 700 000 km^2), de la unificación religiosa en el cristianismo ortodoxo y de una concepción absoluta del poder que niega la existencia de leyes que estén por encima del soberano. El ideal político de Iván es “una autocracia ortodoxa sinceramente cristiana” de tipo patriarcal, bendecida por la divina Providencia en el cumplimiento de su misión.

La Rusia de Iván III

Las características originarias y originales: una propuesta de comparación

Así pues, las características originarias y originales del Estado moderno europeo, que ya se pueden ver en los principados italianos y en los principales Estados europeos del siglo XV, son: *a)* la titularidad del poder, que cada vez se concentra más y mejor en la persona del soberano; *b)* la fuerza legitimadora del principio dinástico; *c)* el ejercicio y la gestión del poder, que comienzan a ser delegados en figuras que responden de su acción directamente al rey, pero ya no son miembros de su familia; *d)* la génesis de las diplomacias y los ejércitos profesionales.

Profundicemos en los puntos *c* y *d.* En la Francia medieval, los consejeros están ligados al rey por un lazo de naturaleza personal, son una extensión de su persona y representan a los súbditos del reino. Ya desde el siglo XIV se consolida en Francia un sistema administrativo vertical que tiene en su cúspide al Consejo del Rey y en la periferia a los oficiales fiscales y judiciales de las provincias. En el Cuatrocientos, los funcionarios se especializan:

exactores para la administración de las finanzas provinciales, lugartenientes que juzgan las causas de pertinencia de los parlamentos provinciales y locales, capitanes generales para las competencias militares. De esta manera se forma un cuerpo de funcionarios, la mayoría de las veces hombres de leyes, que constituirá la verdadera espina dorsal de la administración central francesa moderna.

Los funcionarios se especializan

La articulación de las magistraturas se puede ver completamente en los Estados italianos del Cuatrocientos. En Milán la administración estatal se funda en tres altas magistraturas: el Consejo de Justicia, que funge como tribunal de apelación con respecto a las magistraturas locales; el Consejo Secreto, que asesora al duque en los asuntos de naturaleza política; la Cámara Ducal, máximo órgano en materia financiera y tributaria. A través de estos organismos se vuelven cada vez más frecuentes las intervenciones del duque en los ámbitos de competencia de los organismos locales.

En Venecia toda la administración local está en manos de los patriciados urbanos, pero gracias a una sabia ingeniería institucional, que se volverá un modelo de equilibrio también para otros Estados, la Serenísima trata de redimensionar el poder de las oligarquías locales, teniendo injerencia continuamente en cuestiones de competencia de los consejos municipales y en los conflictos que surgen entre las ciudades y sus comarcas.

Una compleja articulación administrativa caracteriza también al reino aragonés de Nápoles durante la segunda mitad del siglo XV: también en el Mediodía italiano se abre camino el principio de una división entre la titularidad del poder, identificada en el soberano, y su ejercicio, confiado a ilustres juristas y magistrados que forman parte del Sagrado Consejo Real, máxima instancia judicial del reino, y de la Real Cámara de la Sumaria, máximo organismo financiero y fiscal. La intensidad y la frecuencia de las relaciones entre los Estados italianos del Cuatrocientos provoca que se prolonguen las embajadas tradicionales hasta su transformación en representaciones diplomáticas estables. Las negociaciones particulares continúan confiándose a enviados extraordinarios de los soberanos, mejor informados sobre la voluntad de su gobierno, pero el acopio cotidiano de todo tipo de información se vuelve tarea fundamental del embajador permanente: sólo él está en grado de establecer contactos personales en la corte en la que se encuentra y ha aprendido a conocer a fondo sus características.

Soberano, juristas y magistrados

La creación de ejércitos institucionales, la exigencia de fortificaciones en todo el territorio requieren el empleo de grandes recursos, de los que pueden disponer sólo los soberanos: la aristocracia debe renunciar a ponerse a competir con la monarquía, aceptando militar en el ejército real al lado de soldados de infantería de origen campesino.

De este modo se ponen las bases para transformar a la aristocracia feudal tradicional de potencia semisoberana a poder integrado en el proceso del Estado moderno.

Véase también
Historia “El equilibrio entre los Estados italianos”, p. 46.

LOS ARAGONESES EN EL MEDITERRÁNEO

AURELIO MUSI

La política expansionista de la corona aragonesa en el Mediterráneo, iniciada en el siglo XIII, llega a su consumación hacia mediados del siglo XV: en esta fecha, después de conquistar las islas Baleares, Sicilia, Cerdeña y Córcega, los aragoneses conquistan el reino de Nápoles (1442). Con Alfonso V* el Magnánimo *construyen un auténtico imperio marítimo, con su propia civilización e ideología, fundado en una especie de “mercado común” como factor de desarrollo de los países del Mediterráneo meridional, la integración de comerciantes catalanes y gran capital extranjero, sobre todo toscano, y la mercantilización de la agricultura feudal. La unión de las coronas de Aragón y Castilla mediante el matrimonio de Fernando e Isabel (1469) no concluye, sino que lanza de nuevo sobre bases nuevas la hegemonía española en el Mediterráneo, que durará algunas décadas más.

LA CORONA DE ARAGÓN

La política expansionista de los aragoneses en el Mediterráneo tiene una duración plurisecular y se desarrolla entre los siglos XIII y XV. Después de conquistar en 1442 las islas Baleares, Sicilia y Cerdeña, Alfonso V (1396-1458, rey de Aragón y Sicilia desde 1416) sustrae el reino de Nápoles a los angevinos. De esta manera se completa una hegemonía en el Mediterráneo, destinada no sólo a condicionar la historia europea a mediados del siglo XV, sino a inspirar las líneas de política internacional de España entre el final del siglo XV y el siguiente. La hegemonía no se funda exclusivamente, como se verá a continuación, en bases económicas, sino en la posibilidad de estructurar de modo original la institución monárquica y la relación entre el soberano y los súbditos.

El pactismo

En efecto, en Cataluña *el pactismo* recibe una elaboración doctrinal y política particular, fundado en la regulación de la relación entre la autoridad del monarca y el reconocimiento de las prerrogativas y las “libertades” de los súbditos, organizados en instituciones representativas dotadas de mayores poderes y facultades con respecto a las de otros países europeos de la época.

El sucesor de Alfonso, Juan II (1397-1479), hermano y heredero de Alfonso, excepto del reino de Nápoles, que se lo asigna a su hijo natural Ferrante, está involucrado en una guerra civil que estalla en los campos y en las ciudades de Cataluña. Obligado a pedirle ayuda al rey de Francia Luis XI (1423-1483), tiene que cederle algunas tierras en los confines de los Pirineos. Pero el matrimonio contraído en 1469 entre Fernando *el Católico* (1452-1516), heredero al trono de Juan, e Isabel de Castilla (1451-1504) crea las condiciones, al unirse las dos coronas, no sólo para salvaguardar la unidad catalana-aragonesa, sino para reforzar el Estado monárquico español, consolidado después de la conquista de Granada (1492) y la expulsión de los moros del suelo ibérico, no menos que para restablecer a escala europea la centralidad del Mediterráneo.

La unidad catalana-aragonesa

La centralidad del Mediterráneo: los espacios económicos

El Cuatrocientos es el siglo de aquello que Fernand Braudel (1902-1985) ha llamado la economía-mundo mediterránea. Se trata de un circuito de producción, distribución e intercambio comercial a larga escala cuyos protagonistas principales son todavía las ciudades y sus estructuras económicas. Entre los siglos XIV y XV, los catalanes controlan las grandes corrientes del mercado de especias, tienen relaciones marítimas con Levante, el Mar del Norte, Flandes e Inglaterra. Las relaciones comerciales con Italia son de máxima intensidad. En Sicilia los catalanes gozan de privilegios extraordinarios; el trigo siciliano sirve para abastecer a Barcelona, pero alimenta también las especulaciones de la corona, las ganancias de los comerciantes y de la nobleza feudal.

La economía catalana

La llegada de Alfonso V da una orientación diversa al desarrollo económico de Cataluña, fundado en la protección de las actividades industriales y en la potenciación de la marina con el fomento de las construcciones navales. Ciertamente no hay que pasar por alto a este respecto algunos elementos de fragilidad: la limitada dimensión del tonelaje, la estructura poco flexible de los fletes, las lagunas de la organización marítima.

La conquista de Nápoles, cuyo proyecto y larga maduración coinciden con la fase de la expansión económica catalana, se realiza al culminar una fase de intensísimas relaciones de negocios entre catalanes y napolitanos. Pero la empresa alfonsina representa un importantísimo valor agregado: la profunda penetración en un área estratégica del mercado; el debilitamiento de la competencia de Génova, temible antagonista de Aragón, y la posibilidad de incidir en el complejo equilibrio político italiano.

La conquista del reino de Nápoles (1442) consolida enormemente la posición de los catalanes en el Mediterráneo y potencia sus perspectivas de una expansión ulterior, según la línea tradicional, orientada a utilizar la expansión militar para conseguir intereses mercantiles inmediatos. La novedad

está en la elaboración de un verdadero programa económico válido para todos los dominios aragoneses, fundado en la "integración de la producción y los mercados de los reinos aragoneses aquende y allende el Tirreno" (Mario del Treppo, *I mercanti catalani e l'espanzione della Corona d'Aragona nel secolo XV,* 1972). Es un proteccionismo articulado que incluye la prohibición de importar a los países de la corona aragonesa los paños de lana de fabricación extranjera; la obligación para todos los súbditos de la corona aragonesa de servirse exclusivamente de los transportes nacionales; inversiones masivas en la construcción de naves de gran calado y tonelaje; la obligación de importar el trigo únicamente de Sicilia, Cerdeña y Nápoles. Alfonso concibe un proyecto embrionario de integración económica en el que Cataluña y Barcelona son los polos de la industria textil, a la que se concede el monopolio de los mercados aragoneses aquende el Tirreno, sustraídos a la penetración de los paños extranjeros; en las mismas áreas se colocan los polos del armamento naval; las posesiones italianas tienen que desempeñar la función de constituir el *hinterland* agrícola de las ciudades industriales y comerciales de España, y, naturalmente, debe desalentarse la industria textil local. Quizá la expresión *mercado común* sea un poco fuerte: es necesario, además, tener presente que se trata más de un proyecto que de una realización efectiva. Algunos historiadores han negado que un soberano de la Baja Edad Media estuviera en grado de concebir y realizar un designio tan ambicioso de especialización e integración suprarregionales. Otros han mirado con desconfianza una terminología orientada a identificar *mercado común* de *confederación:* todos los reinos dominados por los aragoneses conservan su propia individualidad, sobre todo institucional, puesta en evidencia por la institución del virrey, que precisamente con los aragoneses se impone y define como autoridad de gobierno del territorio, pero también como conexión con la voluntad y el poder del municipio soberano. La mayoría de los historiadores, sin embargo, considera seguro el hecho de que la era aragonesa marca, sobre todo en relación con los territorios italianos, una inserción positiva en el mercado internacional y el inicio de una tendencia favorable en el desarrollo económico que experimentará una inversión en su tendencia sólo en la larga crisis del Seiscientos.

Mercado común y confederación

La penetración masiva, primero toscana luego catalana, de los mercados extranjeros en la economía y la sociedad del Mediodía italiano hace que esta área aporte una contribución significativa al crecimiento de la economía y la sociedad de la Toscana y Cataluña: no se resuelve en una pura y simple sangría de recursos a favor de esas regiones, sino que significa un estímulo para la economía local, crea las condiciones para el surgimiento de pequeñas y medianas empresas comerciales que son intermediarias entre los grandes operadores extranjeros y los productores locales y estimulan el aumento de la producción agraria y la potenciación de los cultivos, que terminan alimentando las corrientes más significativas del tráfico comercial.

En la economía-mundo mediterránea es fuerte el peso de las ciudades, sobre todo de las italianas. Su primado no se ve mermado ni por la fase expansionista catalana-aragonesa, que, al concentrar los capitales en el comercio, organizar las empresas y obtener ganancias, alcanza generalmente niveles inferiores a los italianos. Las primas de los seguros más altas en Barcelona respecto a las de Génova indican un mayor costo del dinero y una menor disponibilidad de capitales. "A este nivel tecnológico más bajo, y al constante retraso de los métodos comerciales, en comparación con los italianos, corresponde, en la masa de los operadores (pero no en ciertos hombres de punta, como los que operan en Nápoles en torno a la corte), también una mentalidad más estrecha, poco dispuesta a concebir, a menos que sea como instrumentos del diablo y el pecado, ciertas técnicas del mundo de los negocios, incapaz de racionalizar integralmente la actividad económica, de darle bases filosóficas y científicas" (Mario del Treppo).

La función de los bancos

Sigue siendo indiscutida la superioridad del sistema bancario toscano. Pero a través de éste se consolida también el sistema bancario mercantil aragonés. Se ha estudiado su modelo napolitano. En el pináculo del sistema bancario mercantil están los Strozzi, que desempeñan un papel de organización y racionalización del conjunto de las actividades, de propulsión de las iniciativas locales, de integración y delimitación de los espacios económicos del reino. En un nivel apenas inferior operan algunos grupos bancarios mercantiles toscanos que tienen su residencia en Nápoles. En este mismo nivel se colocan también algunos operadores catalanes. Sin embargo, el grueso de los catalanes constituye la base, sólida y extensa, de esta pirámide en la que se estructura verticalmente la actividad del crédito. De los catalanes dependen, en las ciudades y regiones circundantes, los numerosísimos pequeños comerciantes locales, los artesanos, los abarroteros y, en el último grado de esta jerarquía, los judíos, que operan casi exclusivamente en las áreas rurales.

Este modelo, fundado sobre un conjunto de subsistemas sabiamente integrados entre sí, factor que garantiza la compacta cohesión del modelo, tiene en su cúspide una élite internacional, como los banqueros florentinos Strozzi.

La centralidad del Mediterráneo: los espacios políticos

No es el espacio el que dicta normas a la política; sin embargo, la política sí debe medirse con el espacio y su respectivo control. De esta manera, espacio y política se convierten en una importantísima hendíadis histórica. Hay un estrechísimo nexo entre el espacio mediterráneo y la estrategia política aragonesa fundada en la centralidad de este mismo espacio. Al llevar a cabo su empresa en el reino de Nápoles, Alfonso se vale de los impulsos que, al máximo de sus fortunas mediterráneas, dan los comerciantes catalanes: y precisamente estos impulsos deben hacer que se hable de una realidad compleja

catalana-aragonesa más que de una realidad aragonesa única e indiferenciada. Pero es asimismo evidente que la inspiración de la conquista napolitana llevada a cabo por Alfonso es política, ligada a la voluntad de poderío del soberano: una voluntad de poderío que se inscribe en la evolución de los modelos de poder de mediados del siglo XV.

"Saie quanno fuste Napule Corona? Quanno regnava casa d'Aragona" ["¿Sabes, Nápoles, cuándo fuiste Corona? Cuando reinaba la casa de Aragón"]. Éste es un famoso verso del poeta dialectal napolitano Velardiniello, quien en el siglo XVI, en plena dominación española, regresa sobre las alas de la nostalgia a los esplendores aragoneses. Es necesario reflexionar sobre el término "corona" usado por el poeta.

En este verso se exalta en primer lugar la fuerza de una dinastía y de la institución monárquica ligada a ella, que en plena autonomía saben desempeñar un papel de primer plano en la economía y la política mediterráneas.

La centralidad de Nápoles

Y el "rey propio", Alfonso I, rey de Nápoles —que fue escogida como capital—, exalta al mismo tiempo la autonomía del reino y el prestigio de la dinastía. No es casualidad que en la realización del trinomio monarquía-autonomía-príncipe Nicolás Maquiavelo (1469-1527) pueda identificar al reino de Nápoles como "reino por antonomasia".

Pero "corona" quiere decir también otras cosas. Si el rey decide establecerse en Nápoles, ello se debe a que precisamente de aquí es de donde puede partir la coordinación de ese vasto imperio catalán-aragonés, formado entre los siglos XIV y XV, que ocupa un lugar de primer plano en la cuenca occidental del Mediterráneo.

Desde aquí es posible desempeñar un papel de punta en la península italiana, en la relación con aquellos Estados del norte de la península: Milán, Génova, Venecia, Florencia, destinados a regir el equilibrio político italiano después de la Paz de Lodi. Así, pues, es precisamente la integración de Alfonso en el espacio político italiano lo que también le permite fortalecer el imperio mediterráneo.

Véase también
Literatura y teatro "Pontano y el humanismo en la Nápoles aragonesa", p. 488.

LA CAÍDA DE CONSTANTINOPLA

SILVIA RONCHEY

Cuando Mahoma II, provisto de un ejército exterminador y la más avanzada tecnología de la época, asedia Constantinopla, sólo algunos miles de defensores (agrupados en torno al emperador Constantino XI y al

enigmático condotiero genovés Giovanni Giustiniani Longo) mal armados y atrincherados detrás de los gloriosos pero vetustos muros de la ciudad, lo separan de la victoria. Sin embargo, la resistencia dura más de un mes, y el resultado del asedio, por más que a los ojos de los modernos pueda darse por descontado, permanece incierto hasta el último instante.

Las premisas y las formaciones

Cuando queda claro que el joven y belicoso sultán Mahoma II (1432-1481), que ha subido al trono hace dos años, se prepara para lanzar el ataque (después de edificar raudamente una gran fortaleza en el litoral europeo, Rumeli Hissar, y lograr, entre otras cosas, cerrar definitivamente el Bósforo), Constantino XI (1405-1453) se juega ante todo, por enésima y última vez, la única carta que puede despertar el interés y, por tanto, atraer la ayuda militar de Occidente para asegurar la supervivencia del Estado bizantino: en 1452 manda que se anuncie en Constantinopla la unión de las Iglesias, y el cardenal Isidoro de Kiev (*ca.* 1380-1463), llegado con 200 ballesteros y arcabuceros, celebra la misa en la Catedral de Santa Sofía según el rito romano.

El avance de Mahoma II

En abril de 1453 Mahoma II avanza con casi 160 000 hombres, a los que esperan, dentro de las murallas de la ciudad —que Juan VIII (1394-1448) y Constantino XI han tratado de restaurar en la medida de lo posible—, no más de 7 000 defensores, incluidos venecianos, catalanes y genoveses, entre los que destacan el fuerte contingente de Giovanni Giustiniani Longo (¿?-1453), complejo personaje sobre el que la historiografía moderna aún tiene que emitir su propio juicio, en todo caso cierta y realistamente motivado a defender a ultranza la ciudad, y una partida de turcos, aliados de los bizantinos, bajo el mando del exiliado príncipe Orkhan. Tampoco es fácil para los historiadores descifrar el ambiguo comportamiento de las autoridades genovesas de Gálata, el abastecido ataque genovés allende el Cuerno de Oro, que durante todo el asedio mantienen una neutralidad formal pero de hecho juegan un temerario doble juego en el que las alianzas con los turcos y los bizantinos se combinan inextricablemente.

Además de la superioridad numérica, y haciendo a un lado el virtuosismo de la *realpolitik* de los genoveses, la verdadera fuerza de Mahoma II consiste en su aplastante superioridad tecnológica. Aprovechando los servicios de los ingenieros occidentales, entre quienes se encuentra el húngaro (o escandinavo) Urban (¿?-1453), se ha provisto ante todo de un significativo número de bocas de fuego, entre las que se encuentran tres cañones de dimensiones gigantescas (el más grande de ellos tiene un diámetro de más de 80 centímetros).

Los defensores, por el contrario, están provistos sólo de armas de fuego ligeras, puesto que la artillería pesada no puede ser emplazada sobre los antiguos muros teodosianos, porque las vibraciones los dañarían.

El asedio

Del 12 al 18 de abril los turcos bombardean sin tregua el sector central de las murallas de tierra y la noche del 18 lanzan su primer ataque de verdad. La moral de todos los defensores es alta (se da por sentada la intervención de una flota veneciana de apoyo) y sus esperanzas se ven reconfortadas cuando el 20 de abril llegan cuatro naves cargadas de armas y provisiones, que después de una batalla de tres horas logran que no las capture la flota turca y se amparan en el Cuerno de Oro, bloqueado por una inmensa cadena que hasta entonces ha mantenido a raya a los turcos. Sin embargo, la resistencia no durará mucho tiempo: el 22 de abril unas 70 embarcaciones otomanas, arrastradas tres millas sobre rodillos engrasados, serán ancladas en el Cuerno de Oro, del lado de las colinas de Gálata. Ya no son seguras las murallas del litoral ni el Palacio de Blanquerna, y esto obliga a los defensores a dividir ulteriormente sus fuerzas. Para liberar el Cuerno de Oro, un capitán veneciano, Jacopo Coco, concibe el audaz plan de deslizar por la noche algunas embarcaciones incendiarias (brulotes) hacia el centro de la flota turca. Pero a causa de las fricciones entre venecianos y genoveses, pasa demasiado tiempo desde la concepción del plan hasta su ejecución: la noche del 28 de abril los turcos, probablemente advertidos por espías de Gálata, los esperan preparados y el intento termina en una tragedia.

Presagios negativos

En los primeros días de mayo comienzan a escasear los víveres en la ciudad. Según algunas fuentes, Mahoma II hace a los asediados una propuesta pro forma (se retiraría a cambio de 100 000 *hyperpyron*)[1] que fue presuntamente rechazada, como era de esperarse. Al comenzar a medrar la confianza de los defensores en la llegada de la flota veneciana —que suscita una fuerte inquietud en el Estado mayor turco, especialmente en su componente más moderada encabezada por Halil Pasha (¿?-1453)—, en secreto se envía a un grupo veneciano "camuflado a la turca" más allá de los Dardanelos para obtener noticias seguras. No se encontrarán rastros de la flota capitaneada por Jacobo Loredan, que aún no ha zarpado y continúa anclada en Negroponte, bloqueada oficialmente por una bonanza, pero en realidad por órdenes del Senado veneciano.

Falta de víveres y bombardeos

Mientras tanto, a las cuatro de la madrugada del 7 de mayo inicia el segundo gran asalto a las murallas, que, no obstante la disparidad de fuerzas, es rechazado brillantemente. En los días siguientes prosigue un intenso bombardeo (la mención del estruendo continuo y alucinante recurre a menudo en los relatos de los testigos del asedio), pero hasta el ataque desencadenado durante la medianoche del 12 de mayo termina en un fracaso. Vistos los escasos resultados obtenidos por los cañonazos y los asaltos masivos,

[1] Monedas bizantinas de oro [T.].

Mahoma decide recurrir a una nueva táctica concebida por sus consejeros. A partir del 15 de mayo los mineros serbios agregados al ejército del sultán son empleados para excavar "minas" (habrían sido siete en total), galerías que corren bajo las murallas. Los defensores, bajo la guía del especialista alemán (o anglosajón) Juan Grant, a quien había llevado consigo Giustiniani Longo (quizá informado desde el principio por la *intelligence* genovesa acerca de los planes del sultán), responden con éxito excavando contraminas y destruyendo sistemáticamente las minas enemigas.

Durante esta misma fase los turcos recurren a otras innovaciones tácticas. Utilizan, por ejemplo, una gigantesca torre rodante de asalto, aunque los bizantinos la hacen estallar durante una salida nocturna, y comunican entre sí las dos riberas del Cuerno de Oro mediante un puente flotante para facilitar los desplazamientos de las tropas y proporcionar nuevos emplazamientos a la artillería. Los asediados, puestos a prueba pero hasta ahora absolutamente motivados, tienen que vérselas también con una serie de *omina* negativos. El 22 de mayo un eclipse parcial de luna es interpretado por los atacantes como un presagio favorable. Además, una antigua profecía decía que la ciudad caería durante la luna menguante —y la luna habría sido menguante a partir del 24—. El 25 se decide, como ya había pasado muchas veces en ocasiones análogas, celebrar una magna ceremonia en honor de la Madre de Dios, y se organiza una procesión solemne con el veneradísimo icono de la Odighitria, que se conserva en la iglesia de San Salvador de Cora, no lejos de los muros. Pero a mitad de la procesión el icono cae de las manos de sus portadores, resbala al lodo del que están llenas las calles en ese mayo inusualmente lluvioso y sólo a duras penas logran levantarlo de nuevo. Al desencadenarse un violentísimo temporal provoca la completa dispersión de los participantes en el acto. Al día siguiente la ciudad despierta envuelta en una tupidísima niebla y por la tarde luces extrañas flotan sobre la cúpula de la Catedral de Santa Sofía. No se trata de una simple sugestión: en la primavera de 1453, como se ha demostrado recientemente, la atmósfera terrestre fue saturada por los polvos volcánicos provenientes de la explosión de la isla de Kuwae, en el Pacífico, y esto es lo que causó no sólo una brusca caída de la temperatura a nivel mundial, sino también los efectos de luz, semejantes en ciertos aspectos a los fuegos de San Elmo, que se vieron sobre Santa Sofía. Esa misma noche tienen lugar algunas defecciones entre los asediados, especialmente entre los venecianos.

Señales y presagios

El ataque final

El 28 de mayo, en vísperas del ataque final, Mahoma II y Constantino XI arengan a sus respectivas tropas. El *basileus,* físicamente extenuado pero decidido a capitanear la defensa de las murallas, no obstante la concreta y ya

anteriormente contemplada posibilidad de organizar la resistencia antiturca desde la segunda capital imperial, Mistra, en el Peloponeso, y las presiones de sus consejeros para que abandone la ciudad, participa también en la misa que católicos y ortodoxos celebran juntos en la Catedral de Santa Sofía. El asalto final comienza a las tres de la madrugada del 29 de mayo. Dos oleadas de atacantes, la primera de irregulares *(bashi-bazuk),* aunque provistos de un número impresionante de escaleras de asalto, la segunda de soldados regulares de Anatolia, muy bien disciplinados, son rechazadas, y también la tercera y última de genízaros, las tropas de élite del sultán, encuentra gravísimas dificultades. Cambia *in extremis* la suerte de la batalla la inexplicable defección de Giovanni Giustiniani Longo, quien, con toda probabilidad herido, aunque no es claro cuán gravemente, abandona su puesto para llegar a las naves a que lo curen. Más inaudito aún es que su estado mayor lo sigue. La apertura, para permitirle el paso, de una de las puertas que los defensores han cerrado con llave detrás de sí hace que se propague el rumor de que han sido violados los muros de tierra (cosa que jamás ocurre en realidad). También en otros sectores estratégicos se produce una confusión y un pánico que permiten a algunos grupos de jenízaros forzar la barrera defensiva.

La caída de Constantino XI

Después de arrancarse, según algunas fuentes, las insignias de su rango para no dejarse reconocer, Constantino XI cae heroicamente en la pelea, probablemente cerca de la puerta de la iglesia de San Romano. Algunos otros defensores logran huir en las pocas naves genovesas y venecianas, otros más caen prisioneros, y pocos (entre los cuales, se dice, el príncipe Orkhan) prefieren suicidarse. Al mediodía, en medio del saqueo y la desolación, Mahoma II ingresa a la ciudad, entra a la Catedral de Santa Sofía e invita a los creyentes a hacer la oración de la tarde.

Reacciones y consecuencias

La noticia de la caída de Constantinopla, que se difunde rápidamente en Occidente, provoca un genuino trauma en la élite intelectual, pero también en la política, y otra vez se comienza a hablar de emprender una Cruzada. En 1456 un ejército encabezado por Juan Hunyadi (1387-1456) y el inspirado Juan de Capistrán (1385-1456) logra, contra todas las expectativas, liberar Belgrado del asedio turco. Pero los dos mueren poco tiempo después, y la situación se vuelve otra vez difícil, sobre todo para la Morea bizantina, dividida entre los dos príncipes benjamines sobrevivientes pero rivales, Demetrio (1407-1471) y Tomás Paleólogo (1409-1465). El primero, fundamentalmente turcófilo, termina cediendo su dominio a Mahoma II, obteniendo a cambio rentas y una residencia en Adrianópolis. El segundo cuenta hasta el último instante con la ayuda occidental, reconfortado también por la activa deter-

Demetrio y Tomás Paleólogo

minación del nuevo papa Pío II (Eneas Silvio Piccolomini; 1405-1464, papa desde 1458), impulsado por el "cardenal oriental" Juan Besarión (1403-1472), de reunir una nueva y gran expedición militar al Peloponeso. Tomás también obtiene uno que otro limitado éxito sobre las guarniciones turcas; pero, cuando el sultán en persona se moviliza en 1460, el último déspota de Morea se embarca, por consejo de Besarión, en el puerto veneciano de Navarino, de donde pasa a Corfú y luego a Ragusa, con dirección a Italia. Pío II le asigna una pensión y le da alojamiento en el hospital del Espíritu Santo, donde muere en 1465.

Véase también
Literatura y teatro "Conocimiento y estudio del griego", p. 466.

EL FIN DE LA GUERRA DE LOS CIEN AÑOS

RENATA PILATI

La lucha entre las casas de Armañac y Borgoña favorece la conquista inglesa de Francia. Se abre un periodo de grave crisis durante el cual el país se debilita a causa de las luchas intestinas y una áspera pugna por la sucesión monárquica. La rebelión de Juana de Arco a la cabeza de las clases populares espolea a Carlos VII para que libre una victoriosa guerra de independencia contra los ingleses.

FRANCIA DIVIDIDA ENTRE LOS ARMAÑACS Y LOS BORGOÑONES

La manifiesta locura que ha afectado al rey designado Carlos VI (1368-1422) desata una lucha de poder entre Bernardo VII, conde de Armañac (*ca.* 1360-1418), y Felipe *el Intrépido* (1342-1404). Bernardo y los armañacs, sus secuaces, se han agrupado para sostener a Luis (1372-1407), duque de Orleans y hermano del rey, mientras que Felipe *el Temerario,* a la cabeza de los borgoñones, es tío del rey de Francia y se alía con los ingleses contra su sobrino. Juan *sin Miedo* (1371-1419), heredero de Felipe *el Temerario,* es quien da un giro a la contienda, carente como se encuentra de sentimientos franceses: aspira a ampliar su ducado y sostener a los tejedores de lana flamencos; razón por la que mantiene buenas relaciones con Inglaterra. Devastaciones y saqueos vuelven miserable la vida de los campesinos, tal como lo denuncian los teólogos Nicolás de Clemanges (1363-1437)

La intervención de Juan sin Miedo

y Juan Gerson (1363-1429), el integérrimo canciller de la Universidad de París.

Juan *sin Miedo* manda asesinar en 1407 a Luis, duque de Orleans, que le era hostil. El duque Carlos de Orleans (1394-1465), que en 1410 se casa con la hija de Bernardo de Armañac, se convierte en el nuevo campeón de los armañacs.

París borgoñona

Contra la corte y los nobles Juan *sin Miedo* sostiene a las burguesías de París, desilusionadas por la supresión de las franquicias y el programa de reformas decididas por Carlos VI en 1382. En París, los artesanos gritan "¡Viva Borgoña!", mientras el duque permite que los secuaces del carnicero Simón Caboche maten a los armañacs. En 1411, mientras los borgoñones gobiernan París por medio del terror, cada domingo los armañacs son excomulgados al repique de las campanas y las imágenes de los santos se adornan con la cruz de san Andrés.

Hombres, mujeres y niños visten capas de color morado, adornadas con la cruz de san Andrés, que luego se sustituyen por capas blancas que en 1413 vuelven a ser de color morado. En 1413 Juan convoca los Estados Generales, que no se han reunido hace 30 años, y sostiene el programa de reformas propuesto por los *cabochiens* (seguidores de Simón Caboche), hostiles a la administración y a las malversaciones de los funcionarios.

En 1414, después de someterla a un largo asedio, las tropas del rey Carlos VI se adueñan de Arras, en la zona del Paso de Calais, defendida por los borgoñones. Bernardo VII de Armañac, nombrado condestable, recupera el poder y tiraniza París y las provincias.

El avance victorioso de los ingleses

Enrique V (1387-1422), rey de Inglaterra, desembarca en Harfleur con 15 000 hombres y el 25 de octubre de 1415 enfrenta en Azincourt al ejército francés, conformado por 50 000 hombres y conducido por el condestable D'Albert. La caballería pesada francesa carga tres veces pero es superada por incesantes nubes de flechas de los arqueros ingleses; los caballeros franceses se encuentran o con sus cabalgaduras muertas o desarzonados de los caballos y son aniquilados por los caballeros adversarios, primero a pie y luego de nuevo a caballo, apoyados por la infantería. Los franceses son derrotados.

Juan *sin Miedo* se mantiene neutral, dejándole las manos libres a Enrique V, quien conquista la región de Cotentin (1417) y ocupa Normandía y París. Los borgoñones vuelven a entrar a París y matan a Bernardo VII de Armañac.

El delito de Montereau

El delfín Carlos VII (1403-1461) se empeña en organizar la resistencia al sur del Loira. Trata de establecer contacto con Juan *sin Miedo,* que es asesinado el 20 de septiembre de 1419 en Montereau, el lugar de la cita. Felipe *el Bueno* (1396-1467), hijo y heredero de Juan, se apodera del gobierno y desacredita al delfín, declarando que es hijo ilegítimo y responsable del delito de Montereau. Enrique V conquista Ruan (1419), Pontoise y Gisors.

Francia dividida entre Enrique VI y Carlos VII

Crisis de la monarquía, guerra civil, derrota del ejército, decadencia de la caballería dan testimonio de un periodo oscuro para Francia. Carlos VI, que concede como esposa a su hija Catalina (1401-1437) al rey de Inglaterra (Tratado de Troyes del 21 de mayo de 1420), lesionando los derechos hereditarios del delfín Carlos, proclama como sucesor a Enrique V. En 1422 mueren Enrique V y Carlos VI. Ingleses y borgoñones, guiados por Felipe *el Bueno* (1396-1467), coronan a Enrique VI (1421-1471), un niño de pocos meses, como rey de Inglaterra y Francia.

El delfín Carlos VII se proclama rey el 30 de octubre de 1422, pero, pese a que muchos franceses lo reconocen, París no lo acepta: el Parlamento y la Sorbona lo rechazan como ilegítimo. Carlos VII se establece con María de Anjou (1404-1463), desposada en 1421, en Bourges, permaneciendo inactivo algunos años, mientras los ingleses emprenden acciones victoriosas, hasta asediar Orleans. En un golpe maestro, Juan IV de Armañac (1396-1450) se alía con los ingleses.

El poeta Alain Chartier (*ca.* 1385-*ca.* 1435), al servicio de Carlos VI y Carlos VII, anima a los franceses a amar y sostener a la *Mère France.*

La epopeya de Juana de Arco

La posibilidad de rebelar y movilizar al pueblo la brinda en 1429 la iniciativa de una campesina de Lorena, la joven de 17 años Juana de Arco, de Domrémy (*ca.* 1412-1431), en los Vosgos, una muchacha analfabeta que afirma sentirse investida por Dios con la misión de liberar a Francia. Juana logra superar la desconfianza de cuantos rodean a Carlos VII en Chinon y tener una conversación con el rey y convencerlo de que está en grado de liberar a Orleans, que es asediada desde hace meses por los enemigos ingleses. Consigue que le permitan conducir (en marzo de 1429) al ejército, que en mayo reconquista la ciudad de Orleans y en julio la de Reims, donde el 17 de julio de 1429

Carlos VII es ungido y coronado rey de Francia, mientras Juana sostiene el estandarte que enarbola durante las acciones militares.

El rey decide tratar con los ingleses, mientras Juana quiere liberar a París a la cabeza de un grupo de hombres armados. Es herida al pie de las murallas de París. Vuelve a intentar la empresa, pero el 24 de mayo de 1430 cae prisionera del noble borgoñón Juan de Luxemburgo (1392-1441), quien la vende a los ingleses en 10 000 escudos de oro. Procesada por el obispo Cauchon, conde de Beauvais, aliado de los ingleses, por herejía y brujería, la "doncella de Orleans" se defiende sola de modo sorprendente durante todo un año. La obligan a pronunciar una fórmula torcida y equívoca que se toma como confesión de culpabilidad.

La joven se retracta, pero es condenada como hereje y relapsa. La sentencia que prevé la condena a morir quemada en la hoguera, pena infligida a los herejes y las brujas, es ejecutada en la plaza de Ruan el 30 de mayo de 1431. Juana será rehabilitada en 1456 y beatificada en 1920. Los capitanes reales, que han creído en Juana, continúan combatiendo contra los ingleses.

Enrique VI en París

Coronado en 1429 en la catedral de Westminster como rey de Inglaterra, Enrique VI entra a París en 1431, precedido de 18 héroes y heroínas que representan las virtudes heroicas. El 16 de diciembre, a la edad de 10 años, es coronado rey de Francia por el cardenal Henry Beaufort (1375-1447) en la Catedral de Notre-Dame. Al banquete son invitados también los señores del Parlamento y la Universidad, el preboste de los mercaderes y los jueces. Desde el alba el pueblo invade el salón del banquete para curiosear y robar comida, impidiendo que entren los invitados. A consecuencia de este episodio, el pueblo no recibe las acostumbradas donaciones ni la amnistía.

Los conflictos militares, las devastaciones y las carestías determinan un estado de miseria generalizado que Juan Jouvenel (1388-1473), obispo de Beauvais, denuncia en los Estados Generales de Blois en 1433 y de Orleans en 1439.

La alianza con los borgoñones

Para aislar a los ingleses, Carlos VII planea una alianza con el duque de Borgoña, que a su vez ya no considera provechoso entenderse con los ingleses para consolidar su Estado. Las negociaciones inician en enero de 1435 en Nevers. La conferencia de paz, con el arbitraje papal, representado por el cardenal Nicolás Albergati (1373-1443), es inaugurada en agosto en Arras. El delegado de Carlos VII pide al representante inglés que Enrique VI renuncie al título de rey de Francia, pero éste rehúsa y abandona la conferencia.

El acuerdo entre Carlos VII y Felipe *el Bueno* es ratificado en Arras el 21 de septiembre, después de que el rey asume la responsabilidad por el asesinato de Juan *sin Miedo,* ofreciendo reparaciones morales y territoriales. Jean Tudert, representante del rey, se arrodilla ante Felipe *el Bueno* y le comunica la cesión de Auxerre y su respectivo territorio, de Luxeuil, las ciudades del río Somme, del Ponthieu y Boulogne, y la liberación de los feudos borgoñones del homenaje feudal. El lugarteniente de Carlos VII, Arturo de Richmont, entra a París en la primavera de 1436 y es acogido por la población: el soberano consuma la *joyeuse entrée* junto con el delfín Luis el 12 de noviembre de 1437. Continúan los incendios, las devastaciones y las masacres perpetrados por bandas armadas al servicio del rey francés o inglés.

La tregua y la reorganización del ejército francés

En 1443 Enrique VI de Inglaterra pacta con Carlos VII una tregua de dos años en Tours. El partido pacifista inglés, conducido por Guillermo de la Pole, conde de Suffolk (1396-1450), pacta, contra el parecer de los hermanos del rey, el desposorio entre Margarita de Anjou (1430-1482), sobrina de Carlos VII, y Enrique VI. El matrimonio se celebra en 1444. El conde de Suffolk ha prometido Anjou y Maine a los ingleses. Pero la tregua no se convierte en paz. Carlos VII reorganiza su ejército siguiendo el modelo inglés para no ser tributario de mercenarios y feudatarios. En 1439 obtiene que el Parlamento de Orleans le otorgue el derecho a cobrar impuestos para el mantenimiento de tropas permanentes y a nombrar a los respectivos oficiales.

Contra el servicio militar corto —de tres a seis meses—, establecido por la Constitución feudal, instituye por ordenanza real las “compañías de ordenanza”, de casi 100 lanzas cada una —600 caballos—, con cuatro oficiales y un *furrier.* Eleva a 15 el número de compañías. La monarquía dispone de un ejército permanente de 1 500 caballeros adiestrados para el combate, nervio del ejército, sostenido por un séquito adecuado, en el que hay dos tiradores por lanza. En 1448 se reorganiza a ballesteros y arqueros con la institución de las Compagnies des Francs Archers. De cada 50 familias se escoge a un hombre apto que tiene que practicar todos los domingos en el tiro con arco y debe estar listo para el reclutamiento; éstos reciben como compensación la exención fiscal en tiempos de paz y un sueldo en tiempos de guerra.

Las compañías de ordenanza

La monarquía dota al ejército también de artillería. Resulta obsoleta la nobleza feudal, derrotada muchas veces en los campos de batalla. Se llamará a filas a los feudatarios sólo en caso de necesidad. En la reorganización del ejército Carlos VII es apoyado por Juan Bureau (¿?-1463), señor de la Rivière, que hará una valiosa contribución también en las operaciones bélicas. Un ejército permanente sustituye a los soldados provisionales inestables propor-

cionados por los barones. Carlos VII recibe ayuda económica del financiero Jacques Cœur (*ca.* 1395-1456) para reconquistar Normandía.

Hacia la victoria francesa

En 1445 se reanudan las operaciones militares contra Inglaterra. El ejército francés lleva a cabo una serie de ataques victoriosos: en 1449 reconquista Ruan y, con la victoria de Formigny del 15 de abril de 1450, asegura Normandía para Francia. En 1451, con la caída de Burdeos en junio y de Bayona en agosto, reconquista Guyena. Los ingleses tratan de reconquistar Burdeos, apostando a la presunta fidelidad de la población, pero son derrotados. Después de la batalla de Châtillon el 19 de octubre de 1453 los ingleses abandonan Francia, donde conservan solamente Calais. Los franceses han sido capaces de liberar el territorio del enemigo invasor, mientras que la prolongada guerra ha contribuido a fortalecer el sentimiento nacional y monárquico de la burguesía.

La paz de 1475

En 1475 firma la paz definitiva una monarquía francesa fortalecida, que tiene su base de consenso en la burguesía. Son los burgueses quienes compran tierras, feudos y ocupan los principales cargos gracias a sus competencias técnico-jurídicas y al dinero de que disponen.

A mediados del siglo Carlos VII manda examinar textos antiguos en materia de sucesión, entre los que se encuentra los conservados en Saint-Denis y Reims, para establecer la sucesión en línea masculina, según cuanto se escribirá en el *Grand traité.* Es la invención de la ley sálica, a pesar de que Voltaire la atribuya en su *Diccionario filosófico,* más de tres siglos después, a los salios, un pueblo analfabeta que había dejado una ley tan injusta para las mujeres.

Véase también

Historia "El reino de Francia", p. 65; "El reino de Inglaterra", p. 77; "El poder de las mujeres", p. 253.

LA RECONQUISTA DE GRANADA

Rossana Sicilia

Desde un punto de vista político y religioso, la conquista de Granada marca un momento de exaltación por los resultados finales de la Reconquista. Las fases que preceden a este episodio guerrero son semejantes a las que anteceden al fenómeno de las Cruzadas, con amplias concesiones

de privilegios por parte del papa a los soberanos cristianos y no menos amplias concesiones de indulgencias a quienes toman las armas contra los moros. A su vez, los moros del reino de Granada dan pruebas de un alto grado de fragmentación política que los lleva inevitablemente a la derrota. Junto con el reino morisco, desaparecerá también un espacio de contacto y conocimiento entre culturas diversas.

El vasallaje morisco

A partir de 1272 el último emplazamiento musulmán en la península ibérica es el reino de Granada, una región que se extiende en el sureste de España, ocupando gran parte de la costa cercana al estrecho de Gibraltar. Se trata de una provincia estratégicamente importante, puesto que a través de ella los moros podrán ejercer en los siglos venideros una influencia en la política ibérica mediante complejas tramas de alianza y vasallaje con las potencias cristianas. El matrimonio entre Isabel de Castilla (1451-1504) y Fernando *el Católico* (1452-1516) y sus respectivos ascensos a los tronos de Castilla y Aragón sientan las premisas de una solución definitiva al problema de la persistencia morisca por cuanto los dos soberanos, al poder proceder de común acuerdo, expresan los términos de una estrategia política que presenta las mismas características por lo que toca a la reafirmación de la matriz católica de los dos reinos.

El reino de Granada

Una vez que Isabel ha afrontado la guerra con Alfonso V de Portugal (1432-1481), quien reivindica para su mujer Juana (1462-1530) la sucesión legítima a la corona de Castilla, el dispendio de recursos económicos que el conflicto comporta tiene repercusiones en ambos reinos. La solución de estos problemas parece depender también de la tentadora posibilidad de apropiarse legítimamente de todos los beneficios eclesiásticos, vigentes en el reino de Granada, apropiación reconocida por una bula del papa Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) del 8 de diciembre de 1484. Esta bula concede, entre otras cosas, el patronato de las iglesias y los monasterios del reino de Granada con la facultad, para los soberanos españoles, de presentar a la Santa Sede los nombres de los obispos y abades que elijan ellos mismos.

Las fuentes tradicionales atestiguan que el sultán del reino de Granada, Muley Hacén (¿?-1485), se opone al tributo que su Estado debe pagar a los soberanos de Castilla. A los requerimientos de estos últimos de que el homenaje de vasallaje se renueve como condición para confirmar la tregua entre musulmanes y cristianos el soberano moro responde amenazadoramente que las monedas para pagar el tributo sirven a sus súbditos para fabricar armas contra los cristianos. Estas premisas son con las que los dos reinos cristianos, en los inicios de los años ochenta del siglo XV, proceden de común acuerdo en el plano militar contra el reino de Granada.

La crisis de los dos sultanes

El conflicto dura más de una década, puesto que las operaciones militares se entremezclan con negociaciones entre los soberanos católicos y las personalidades que guían a las diversas ciudades moriscas que se han vuelto objetivo de ataques militares cristianos. El marqués de Cádiz, Rodrigo Ponce de León (1443-1492), obtiene el primer resultado significativo ya en febrero de 1482, cuando penetra en los Estados moriscos conquistando la ciudad de Álora, que se rinde a finales de junio de 1484. La ciudad conquistada se encuentra a poca distancia de Granada, la capital del reino, de la que Álora constituye una suerte de puesto de avanzada defensivo. Precisamente por esto los habitantes de Granada, la capital, se rebelan contra el sultán, nombrando en su lugar al hijo Boabdil (Abû ʻAbd Al-lâh, 1452-1528). El sultán destronado se salva huyendo y se refugia en Málaga con su hermano Zagal. Como consecuencia de estos sucesos estalla una guerra civil entre el sultán destronado y su hijo, a causa de la cual se rompe el frente defensivo de los moros contra los ataques cristianos. El nuevo sultán, para hacer frente a la vez a sus enemigos cristianos y a quienes sostenían al viejo sultán, asedia la ciudad de Lucena, liberada gracias a la intervención de los cristianos; en el curso de la batalla el mismo Boabdil cae prisionero. La detención del joven reunifica a las tropas moriscas bajo la guía y la experiencia de su padre. Para despedazar una vez más la amalgama recobrada del frente morisco, Fernando pone en libertad al joven jefe musulmán, dotándolo de recursos financieros y milicias para que esté en posibilidades de afrontar a su padre.

Conflicto entre el sultán y su hijo Boabdil

La conquista de Fernando *el Católico*

Las tropas de Fernando entran al reino de los moros obteniendo resultados conspicuos en términos de conquista de centros urbanos. En septiembre de 1484 es conquistada la villa de Setenil, en mayo de 1485 la de Ronda, una año después la de Loja; finalmente, en abril de 1487 y en el agosto siguiente, primero Vélez-Málaga y luego Málaga. Frente a los desastres militares que causan la pérdida de importantes centros del reino, los "reyezuelos" que guían las ciudades moriscas deciden poner al frente del Estado a un nuevo sultán, sustituyendo a los dos autores de la guerra civil. Eligen a Zagal, hermano del viejo sultán y tío de Boabdil. La grave crisis militar que golpea al reino morisco no se detiene, no obstante el cambio dinástico, puesto que Zagal pierde Baza, Cádiz y Almería en el curso de 1489.

El impulso de las huestes cristianas se ve respaldado por la bula papal de 1479 convocando a la Cruzada, muchas veces reiterada en los años sucesivos.

Esta bula ofrece, como contraprestación al pago de una suma establecida, la indulgencia plenaria, la absolución de los pecados reservados, la conmutación de los votos, el perdón y omisión de censuras, interdicción y ayuno. Se trata de una suerte de arreglo pecuniario por los delitos espirituales cometidos realmente o sólo imputados. Finalmente, dos años más tarde la misma capital del reino y residencia del sultán se ve amenazada por las tropas de los dos reyes católicos, quienes el 6 de enero de 1492 penetran con su ejército en el espacio protegido por los muros de la ciudad islámica.

La crisis del reino morisco

A ocho siglos de distancia de la conquista musulmana del reino visigodo los seguidores de Mahoma (*ca.* 570-632) se ven obligados a abandonar la península ibérica y a dejar en las manos de Isabel y Fernando la ciudad que mejor representa la civilización árabe, conservando en su seno la Alhambra y el Generalife, dos de los monumentos más representativos del arte oriental. Precisamente Granada ha sido fundada por los árabes en el año 756 a un lado de las ruinas de la ciudad de Ilíberis, convirtiéndose, después de la conquista de Córdoba, en la capital del último de los reinos de moros.

La expulsión de los moros

El constante crecimiento civil y socioeconómico que ha caracterizado a Granada durante los siglos de la presencia morisca y la especificidad que se expresa gracias a la influencia de maestranzas artesanales árabes se ven mermados a causa de la conquista cristiana. Además viene a menos el papel de bisagra entre los dos mundos, el islámico y el cristiano, que ha desempeñado la ciudad en el curso de la Baja Edad Media. La conquista de los Reyes Católicos somete a dura prueba la economía de la provincia andaluza y provoca una grave crisis. El advenimiento de los españoles se manifiesta con una fuerte presión político-religiosa que tiene como objetivo constreñir a la población morisca a la conversión, o bien, a la emigración, creando una situación de alta inseguridad que no favorece la vitalidad civil ni económica. Repercusiones de esta condición de subalternos habrán de manifestarse a largo plazo con la revuelta y la consiguiente represión de los moriscos con Felipe II (1527-1589) en 1561. La debacle que atañe a la ciudad capital del último reino de Granada queda atestiguada por la crisis demográfica: la población, que en la última edad morisca ha alcanzado los 200 000 habitantes, en los primeros años del siglo XIX tiene el aspecto de una modesta provincia española de unos 18 000 habitantes.

Véase también

Historia "La formación del Estado moderno", p. 23; "Las guerras de Italia y el sistema de los Estados europeos", p. 51; "Las señorías en Italia", p. 123; "La república de Venecia", p. 127.

Filosofía "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.

EL EQUILIBRIO ENTRE LOS ESTADOS ITALIANOS

ROSSANA SICILIA

El sistema de Estados de la península italiana se estructura en torno a cinco potencias territoriales: los reinos de Nápoles y Sicilia, el Estado pontificio, el señorío de los Médici de Florencia, el ducado de Milán y la república de Venecia. La lógica que prevalece entre 1454 (Paz de Lodi) y 1494 (incursión de Carlos VIII en Italia) es la de la conformación de una alianza tripartita entre Nápoles, Florencia y Milán capaz de contrarrestar a la más fuerte de las potencias italianas, la Serenísima República [de Venecia], no menos que de constituir un freno a las iniciativas del papado romano en la edad de la política nepotista, que tenía entre sus objetivos la formación de una amplia base territorial del Estado pontificio en la Italia central.

DESPUÉS DE LA PAZ DE LODI: LA ESTABILIDAD POLÍTICA EN LA PENÍNSULA ITALIANA

El lapso que transcurre de la Paz de Lodi (1454) a la incursión de Carlos VIII (1470-1498) en Italia en 1494 se considera, en líneas generales, una edad de estabilidad política y hasta de paz relativa entre los Estados italianos que se han constituido en el curso de los siglos precedentes. Se trata de cinco grandes entidades territoriales y un conjunto de pequeños Estados que gravitan en torno a ellas. En primer lugar, la república de Venecia, que, gracias a su oligarquía mercantil, ha creado un aparato institucional que favorece la gestión de los dominios de tierra firme sobre los que la ciudad ejerce su influencia en el reconocimiento de la autonomía administrativa; del mismo modo, el complejo control de puertos y territorios costeros situados en el Mediterráneo central y oriental constituye el imperio talasocrático, que en breve se verá incrementado por la posesión de la isla de Chipre.

La oligarquía mercantil de Venecia

En el otro extremo de la península está situada la red de Estados constituida por Alfonso *el Magnánimo* (1396-1458), cuyo centro, en esta fase del proceso, está en el reino de Nápoles. Gracias a sus intereses mediterráneos, el soberano planea, sin obtener resultados positivos, el control de la península

italiana, como lo muestra la guerra que lleva a cabo contra Génova y Carlos VII de Francia (1403-1461), su poderoso protector político. A la muerte de Alfonso la sucesión de su hijo natural Ferrante (1431-1494), únicamente en el reino de Nápoles, deja la corona de las grandes islas mediterráneas, Sicilia, Cerdeña y Córcega, bajo el dominio de los aragoneses ibéricos. A partir de Ferrante la misma monarquía napolitana se considera la reciente rama de la dinastía de los Trastámara, al grado de pedir y a menudo obtener ayuda militar de Fernando *el Católico* (1452-1516). Los otros dos Estados reales, constituidos por la Florencia de los Médici y el ducado de Milán, se presentan como un conglomerado de ciudades sobre las que la ciudad dominante ejerce un pesado control político. En Florencia, la asamblea de los notables nombra el 2 de diciembre de 1469 a Lorenzo, llamado *el Magnífico* (1449-1492), y a Juliano (1453-1478), ambos de la Casa de los Médici, "príncipes del Estado". Ambos administran el gobierno florentino gracias a sus habilidades políticas y profesionales, rodeándose de grandes personalidades de la cultura humanista. En Milán, reciente conquista de Francisco Sforza (1401-1466), los sucesores del condotiero ejercen un poder no distinto del que conducen los Médici. Las situaciones al interior del principado de los Sforza hacen patentes las dificultades que deben enfrentar en cada sucesión dinástica los pretendientes al cargo ducal, sea porque en Milán aún son fuertes los sentimientos antitiránicos, herencias comunales plasmadas por la cultura humanista, sea por las dificultades que tienen los hijos menores, piénsese en Ludovico *el Moro* (1452-1508), en aceptar regencias para tutelar menores, como la regencia a cargo de Gian Galeazzo Sforza (1469-1494), sin realizar intentos de sustitución. El poder de los Sforza, más que el de los Médici, se presenta como efecto de personalidades notables sin las cuales se concreta la amenaza de perder el ducado.

La Nápoles de Ferrante y la Florencia de los Médici

Los Sforza en Milán

El Estado pontificio, finalmente, en esta fase se considera el más débil, al menos militarmente, de todos los Estados "regionales" italianos. La obra de Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447), tiene, sin embargo, el mérito de poner fin a una fase muy atormentada de la vida de la Iglesia romana, puesto que se apaga la iniciativa cismática y conciliarista de los obispos en el Concilio de Basilea y se reconoce al pontífice como el único guía espiritual del mundo católico. El papa logra reorganizar el Estado pontificio porque puede contar con la obra de Cosme de Médici (1389-1464); también su relación con el emperador resulta fructífera, al grado de que en 1452 se celebra en Roma por última vez la coronación como emperador y rey de Italia de Federico III (1415-1493). No menos importante es su obra llevada a cabo después de la caída de Constantinopla; por iniciativa suya se constituye una Santísima Liga, después de la Paz de Lodi, entre todos los Estados italianos, o, como en el caso de Alfonso *el Magnífico,* de un Estado que opera en Italia también con el objetivo de enfrentar el peligro

Nicolás V, guía espiritual de los católicos

turco. El significado simbólico de esta liga lo da el hecho de que se instituye *intra terminos italicos,* si bien su valor sigue siendo formal y los desacuerdos al interior de los cinco grandes Estados italianos miembros son bastante más fuertes que los motivos para tener un acuerdo político común.

Los pequeños Estados

Contribuye a esta difícil formación de un sistema de relaciones estables la existencia de una notable cantidad de pequeños Estados que por una parte rompen la continuidad territorial de los Estados mayores y, por la otra, entremezclan sus intereses con más de una potencia limítrofe, convirtiéndose por ello en motivo de contienda precisamente entre los grandes Estados. El caso más conocido tiene que ver con la república de Génova, ya una gran ciudad marítima en el curso de la Edad Media, pero ahora sometida a fuertes influencias tanto de Francia como del ducado de Milán o de la misma Toscana de los Médici. Precisamente el control de Génova constituye uno de los motivos de contienda en las relaciones de los Estados italianos y con Francia. En la misma línea se mueven ciudades-Estado relativamente independientes, como Siena y Luca. Otro grupo importante de pequeños Estados está constituido por principados menores, como los ducados de Saboya y de Ferrara, por las pequeñas realidades de los señoríos urbanos, por feudos imperiales de cierta importancia, como el de los marqueses Malaspina en Massa y Carrara, y por los feudos pontificios situados en la Romaña y las Marcas, además de en el Lacio. Si las señorías de los pequeños Estados son herencias comunales, los feudos imperiales y pontificios constituyen la reserva de las compañías de mercenarios y condotieros de la Italia del siglo XV.

La idea de la Cruzada

La Cruzada que el papa Pío II (1405-1464, papa desde 1458) organiza contra los turcos en 1464 pone al descubierto las limitaciones de esta liga de Estados italianos. En los años precedentes los genoveses han perdido casi todas sus colonias en el Mediterráneo oriental y Venecia, después de un intento de paz de breve duración con los turcos, es atacada por éstos mismos el año anterior a la convocatoria de la Cruzada. No obstante que el papa y la flota veneciana lleguen a Ancona, la muerte de Pío II vuelve inútiles estos preparativos y no menos inútil se revela el otro intento realizado por Pablo II (1417-1471, papa desde 1464) en 1471 y luego por su sucesor Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471). La Cruzada no se lleva a cabo y son más bien los turcos los que pasan a la ofensiva tanto en el territorio friulano como, en 1480, en la tierra de Otranto. Sin embargo, al año siguiente Ferrante de Aragón (1431-

1494) reconquista las provincias de la Apulia, favorecido por la escasa convicción con que los turcos defienden sus posiciones después de la muerte de Mahoma II (1432-1481).

Otro momento importante de definición de las relaciones al interior del sistema de los Estados italianos lo constituye el problema de la sucesión de Ferrante al trono napolitano. La cuestión es algo delicada a causa de la actitud del papa Calixto III (1378-1458, papa desde 1455), que no reconoce a Ferrante como legítimo sucesor al trono de su padre. El asunto se complica a causa de los intentos que hacen los angevinos por reconquistar el trono de Nápoles, incitados por la guerra que Alfonso ha librado contra Génova. Al lado de Juan de Anjou (1427-1470) se alinea un fuerte componente feudal del reino de Nápoles, guiado por los Orzini, príncipes de Tarento. La situación evoluciona a favor de Ferrante de Aragón a causa del apoyo que recibe de Francisco Sforza, quien aspira a sustraer la república de Génova a la influencia francesa. Sforza obliga a Cosme de Médici a permanecer neutral y, poco después, el ascenso de Pío II a la cátedra de Pedro crea una situación particularmente favorable a la dinastía aragonesa de Nápoles, que logra dar razón de los angevinos y sus aliados.

La sucesión de Ferrante

La ocasión del conflicto en el reino de Nápoles muestra la importancia de crear un potencial eje Milán-Florencia-Nápoles en función antifrancesa, en grado de frenar las amenazas que provienen de otras potencias italianas. En efecto, a pocos años de distancia, en el curso de 1467 los venecianos hostiles a la alianza de Florencia con Milán, que ha volcado la política de los Médici con respecto a la Serenísima, apoyan a Bartolomeo Colleoni (1400-1475) en su intento de entrar en la Romaña marchando hacia Florencia. El apoyo de los Sforza y el rey de Nápoles se muestra de fundamental importancia para los Médici en la batalla de Molinella de 1467. Dos años después la señoría de los Médici sobre la ciudad es sancionada por el ascenso de Lorenzo y Juliano como guías de Florencia y la Toscana. La fase de equilibrio garantizada por el ascenso de los nuevos príncipes como guías de Milán y Florencia, y por la confirmada alianza entre Milán, Florencia y Nápoles, es puesta en tela de juicio, a partir de la mitad de los años setenta, por un vuelco en la política del papado de Sixto IV.

El eje Milán-Florencia-Nápoles en función antifrancesa

Nepotismo y conquistas del papado

Las motivaciones político-estratégicas, consecutivas al fracaso de la política de la liga contra los turcos y de la nueva Cruzada, son las que provocan la actitud del papado. El papa se da cuenta de que la debilidad político-territorial del papado no le permite pesar de manera eficaz en las decisiones de los otros Estados italianos. En esta convicción tiene sus orígenes la “gran política

nepotista". Se trata de tomar en consideración, más allá de la voluntad de privilegiar los lazos de sangre que vinculan a los papas con sus parientes más cercanos, la intención de utilizar figuras tomadas de sus propios familiares, insertándolas en el contexto político de la Italia central. Esto ocurre a través de la asignación de la gestión de cargos eclesiásticos de primerísimo orden (cardenales, arzobispos, grandes abades), o bien, atribuyéndoles la guía de potentados feudales de los cuales ellos puedan obtener recursos militares y financieros que destinar a la realización del proyecto de una gran expansión territorial del papado en la Italia central. Además de la Romaña, la Emilia, las Marcas y la Umbría, los objetivos finales comprenden también la Toscana.

La conjura de los Pazzi

La primera fase de este ambicioso proyecto político que involucra a Sixto IV, Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) y a Alejandro VI Borgia (1431/1432-1503, papa desde 1492) se pone en marcha con la conjura de los Pazzi en Florencia. Utilizando a sus propios sobrinos, el papa Sixto IV logra conjuntar en una alianza totalmente inédita a la republica de Siena, el rey Ferrante de Aragón y un grupo de banqueros florentinos adversarios de los Médici, a quienes él mismo ha confiado la gestión de las finanzas pontificias. Si la adhesión de Siena se explica por los temores que siempre ha tenido la ciudad con respecto al expansionismo de los Médici, la adhesión del rey de Nápoles aspira a poner freno a las simpatías hacia la corona francesa que han renacido en los Médici. El 26 de abril de 1478 el resultado de la nueva etapa de guerra, que se ha puesto en marcha cuatro años antes y ha visto enfrentarse a la coalición filopapal y los Estados de Florencia, Venecia y Milán, desemboca en el atentado, ocurrido en la catedral de Florencia, contra Lorenzo y Juliano de Médici, al que sobrevive sólo Lorenzo. Los conjurados fallan en su intento de adueñarse del Palacio de la Señoría porque el pueblo florentino se subleva y elimina a los autores del atentado, el más conocido de los cuales, el arzobispo de Pisa, Francisco Salviati (¿?-1478), es ahorcado. El papa reacciona lanzando la excomunión y la interdicción sobre la ciudad, ante lo cual se desencadena la guerra entre las dos ligas. Lorenzo realiza un acto de gran sagacidad política y se presenta personalmente en Nápoles en 1480, donde convence al rey Ferrante a que abandone la liga en contra de los Médici y reactive las buenas relaciones tradicionales entre Florencia y Nápoles. Ferrante acepta la propuesta del *Magnífico* porque está informado de los renovados intentos angevinos y sobre todo tiene conocimiento de la peligrosa ofensiva que los turcos han puesto en marcha en Tierra de Otranto. La recobrada alianza entre el Estado de los Médici y el reino de Nápoles es completada con el nombramiento de Ludovico *el Moro* como tutor del duque de Milán, entonces menor de edad. El replanteamiento de esta antigua alianza desencadena la reacción de la república de Venecia, que se pone de acuerdo con Jerónimo Riario (1443-1488), sobrino de Sixto IV, y posteriormente con el papado.

Sobre estos presupuestos estalla una nueva guerra, que esta vez ve como aliados a Venecia, el papa, Génova y Siena, mientras en el otro frente se sitúan Florencia, Nápoles y Milán. Las operaciones bélicas se desarrollan en el Lacio y su protagonista es el duque de Calabria, mientras que en el Mediodía los venecianos ocupan con su flota Gallipoli, obteniendo, poco después de la Paz de Bagnolo (1484), compensaciones en el Bajo Polesine y Ferrara. La muerte de Sixto IV no interrumpe los proyectos expansionistas del papado, ya que su sucesor, Inocencio VIII, pertenece a la familia Cybo de Génova. Coherentemente con los intereses de su patria genovesa, tanto el nuevo papa como su sobrino Franceschetto Cybo (*ca.* 1450-1519) dan muestras de estar de nuevo interesados en el reino de Nápoles, contando con explotar el conflicto en curso entre el poder real y la gran aristocracia feudal. El papa concluye un acuerdo con Antonello Sanseverino (1458-1499), príncipe de Salerno y líder del partido filoangevino, y su alianza se extiende a Génova y Venecia, invitando a Renato de Lorena (1451-1508) a que venga al Mediodía de Italia. Una vez más la salvación del reino pasa por la entrada de Florencia y Milán al campo de batalla.

Ambiciones expansionistas del papado

En 1486 el rey Ferrante y el papa Inocencio firman un tratado de paz que permite al soberano napolitano exterminar a los barones protagonistas de la conjura. Sin embargo, el equilibrio de los Estados italianos parece que ha encontrado su definición y Lorenzo de Médici es su artífice consciente. Además del acuerdo tradicional entre Milán, Florencia y Nápoles, Lorenzo obtiene también el consentimiento del papa Inocencio. Sólo Venecia se resiste a las condiciones generales de paz, pero su acción padece los condicionamientos de las correlaciones de fuerza y el acuerdo entre las otras potencias italianas.

Véase también

Historia "La formación del Estado moderno", p. 23; "Las guerras de Italia y el sistema de los Estados europeos", p. 51; "Las señorías en Italia", p. 123; "La república de Venecia", p. 127.

Filosofía "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.

LAS GUERRAS DE ITALIA Y EL SISTEMA DE LOS ESTADOS EUROPEOS

Rossana Sicilia

El periodo de las guerras de Italia, que abarca desde 1494, año de la incursión de Carlos VIII en Italia, hasta 1516 y la estipulación del Tratado

de Noyon entre Francia y España, ha sido definido como "epifanía e infancia del sistema de los Estados europeos" (Galasso). Sea la preparación diplomática de la empresa de Nápoles por parte del rey francés, sean las reacciones que la conquista del reino por parte de Carlos suscita en el conjunto de los Estados europeos, desencadenan una larga serie de conflictos políticos y militares entre los Estados del occidente europeo, casi todos involucrados en los acontecimientos que terminan en el surgimiento de un nuevo equilibrio europeo: Francia adquiere el ducado de Milán (1516) y Fernando **el Católico** ***conquista desde 1503 el reino de Nápoles.***

La incursión de Carlos VIII

El momento que marca el inicio de las luchas por la hegemonía en Italia normalmente se remonta a la muerte de Lorenzo *el Magnífico* (1449-1492), ocurrida el 8 de abril de 1492. Otro elemento determinante se refiere a la muerte, a pocos meses de distancia, del papa Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) y la elección de Rodrigo Borja, con el nombre de Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492). Además, contribuye a turbar el equilibrio de los Estados italianos la muerte del rey Ferrante de Aragón (1431-1494), ocurrida el 28 de enero de 1494, y el ascenso al trono de su hijo Alfonso II (1448-1495), rehén de la alta nobleza feudal del reino. El último y más conocido elemento que marca el fin de la estabilidad del sistema lo constituye el hecho de volverse a proponer una antigua alianza entre Ludovico *el Moro* (1452-1508) y el rey de Francia Carlos VIII (1470-1498) que garantiza la neutralidad del ducado milanés en caso de una expedición francesa a Nápoles para reivindicar la herencia angevina.

Francia estipula tratados internacionales

La operación de reivindicación es planeada por la diplomacia francesa mediante la estipulación de una red de tratados internacionales con el reino de Aragón de Fernando *el Católico* (1452-1516), que posee el reino de Sicilia, con Isabel de Castilla (1451-1504), el emperador Maximiliano de Habsburgo (1459-1519) y hasta con Enrique VII de Inglaterra (1457-1509). A finales de agosto de 1494 Carlos VIII incursiona en Italia y recibe una acogida amistosa en Pavía de parte de Ludovico *el Moro,* quien, a poco tiempo de distancia, a consecuencia de la sospechosa muerte de su sobrino, es reconocido como duque de Milán. Entre tanto, el ejército francés entra a la Toscana y Pedro de Médici (1472-1503) firma un acuerdo humillante con el soberano francés, quien determina la expulsión de los Médici de Florencia y la proclamación de la república. Las negociaciones y la valiente posición de Pier Capponi (1446-1496) aligeran las condiciones que el soberano francés impone al Estado florentino. Una compleja negociación permite a Carlos atravesar el Estado pontificio sin encontrar dificultad alguna, haciendo componendas con las peticiones de los cardenales hostiles a

Alejandro VI, que lanzan acusaciones de simonía contra el papa, y las garantías que le ofrecen los franceses al Borgia a cambio de la libertad de tránsito.

Posteriormente Carlos entra al reino de Nápoles, donde Alfonso, al advertir el riesgo de que se pueda deshacer su ejército y su poder político, abdica en favor de su hijo Ferrante II (1467-1496). El nuevo soberano no logra contener a las tropas francesas ni la rebelión en curso que obran sus adversarios políticos filofranceses, por tanto se refugia en Mesina junto con su familia. A finales de febrero de 1495 Carlos VIII entra a Nápoles, pero el papa le niega la investidura del reino. Entre tanto, en Venecia se estipula la Santa Liga entre *el Moro,* los venecianos, el papa, los soberanos de España y el emperador, organizándose un ejército bajo el mando del marqués de Mantua Francisco II Gonzaga (1466-1519). El choque entre los dos ejércitos, provocado por la retirada del soberano francés, tiene lugar en Fornovo en los primeros días de julio de 1495, pero Carlos logra liberarse y regresar a Francia, mientras que las tropas españolas bajo el mando de Gonzalo de Córdoba (1453-1515), desembarcan en el continente, derrotan a las tropas francesas y reinstauran en el trono a Ferrante II. Sin embargo, los soberanos aragoneses sufren la pérdida de los puertos del reino en el Adriático, de los que se apoderan los venecianos, mientras que al año siguiente el rey de Nápoles muere sin dejar herederos y le sucede en el trono su tío Federico (1451-1504). La que no se adhiere a la liga antifrancesa es la república de Florencia, puesto que en el seno de su clase política cunden orientaciones profrancesas que aspiran a la posibilidad de garantizar para sí el control hegemónico de la ciudad de Pisa, que se ha liberado de Florencia y vuelto una apetecible aliada de los venecianos. Contribuye a acentuar las simpatías profrancesas de los florentinos la acción de Jerónimo Savonarola (1452-1498), el guía de la ciudad, a causa de su notoria hostilidad hacia el papa Alejandro. Se considera que es el monje quien ha profetizado la caída de Carlos VIII y de los Médici. Luego, el choque con el papa decide su derrota política y su condena a muerte.

La batalla de Fornovo

Francia y España

La muerte de Carlos VIII sin herederos conduce, en la primavera de 1498, a la subida al trono de su primo Luis XII (1462-1515), quien se proclama rey de las dos Sicilias y duque de Milán, reanudando la política intervencionista en Italia. Logra disolver la Santa Liga, alcanzando una gran meta diplomática, puesto que se pone de acuerdo con España para conquistar juntos el reino de Nápoles; con Venecia, a la que cede pequeños territorios en los confines con la Lombardía a cambio de la conquista francesa del ducado de Milán, y con el papa, ofreciéndole privilegios concretos a su hijo César Borgia (1475-1507) y haciéndole la promesa de ayudarlo a constituir un Estado en la Italia central. El acuerdo entre venecianos y franceses produce el

El Tratado de Granada

efecto de obligar al duque de Milán a fugarse a Alemania, y en octubre de 1499 Luis XII ocupa el ducado y somete a Génova a su control. No obstante la reacción que *el Moro* tiene al año siguiente, contratando milicias suizas y reconquistando Milán, las fuerzas francesas, que han recorrido más ampliamente a los mercenarios suizos, lo derrotan y envían como prisionero a Francia, permitiendo así la permanencia del rey Luis en la Lombardía. Entre tanto, el acuerdo entre franceses y españoles se traduce en el Tratado de Granada de 1500, por el que Luis XII y Fernando *el Católico* se dividen el reino de Nápoles: al primero le tocan Nápoles y los Abruzos; al segundo, la Apulia y la Calabria. Al año siguiente los dos ejércitos conquistan el reino y obligan a rendirse al rey Federico, quien, al sentirse traicionado por sus primos aragoneses, se entrega al rey de Francia. Los dos vencedores se dividen el reino, pero a principios de 1502 surgen disputas de límites que se transforman en conflictos militares. Son dos los episodios que concluyen esta fase de conflictos: el primero tiene lugar en Seminara, en la Calabria, donde un ejército español que ha llegado de Sicilia derrota a cuerpo expedicionario francés a finales de abril de 1503; el segundo ocurre, casi al mismo tiempo, en Cerignola, en la Apulia, donde el *Gran Capitán,* Gonzalo de Córdoba, se enfrenta y derrota al comandante de las tropas francesas, el duque de Nemours (1472-1503). Al mes siguiente los españoles entran a Nápoles y expulsan del reino a los franceses. Sólo dos años después un tratado entre los dos grandes Estados, mediante el matrimonio de Fernando *el Católico,* viudo de Isabel, y Germana de Foix (1488-1538), nieta del rey de Francia, sanciona el paso del reino a España como virreinato autónomo.

Las potencias europeas se disputan Italia

Se presenta en este momento una condición de equilibrio entre los ámbitos de influencia, puesto que Italia, objetivo de la contienda de las grandes potencias europeas, ha sido subdividida: el ducado de Milán ha sido conquistado por los franceses y el reino meridional por los españoles. Alcanzar un nuevo estado de equilibrio en Italia tiene repercusiones en el sistema del equilibrio entre los Estados europeos. En efecto, se desencadenan nuevas ambiciones de las otras potencias, que tienden a insertarse en el ámbito de la península italiana para ampliar su esfera de influencia, análogamente a cuanto habían llevado a cabo Francia y España. A su vez, durante el decenio de las guerras italianas la república de Venecia ha conquistado los puertos de la Apulia en el Adriático, y en un segundo momento ha adquirido importantes asentamientos en las costas de la Romaña, suscitando reacciones en los españoles y el Estado pontificio, que con el papa Julio II (1443-1513, papa desde 1503) quiere asumir el control de la Emilia y la Romaña. El emperador Maximiliano de Habsburgo tiene intención de desempeñar un papel en la península italiana y planea incursionar en Italia, prevención para ser coronado emperador en Bolonia y una oportunidad de llevar a cabo ampliaciones territoriales en la tierra firme véneta y en la Italia central.

Europa contra Venecia

En este momento nace la Liga de Cambray, entre el emperador Maximiliano y Luis XII de Francia, dirigida contra Venecia. El papa Julio II es el promotor de este acuerdo y se adhiere a él en 1509, excomulgando a la república; pero en esa misma coyuntura se adhieren también España, Inglaterra, Hungría, Saboya, Ferrara, Mantua y Florencia. La finalidad del tratado es repartir el Estado veneciano de tierra firme. Todas las potencias del sistema de Estados europeos se alían contra Venecia, que por sí sola, gracias a su formidable flota, está en grado de enfrentar y prevalecer, al menos en el mar, contra todas las otras potencias juntas. En tierra firme, por el contrario, los franceses derrotan a los venecianos en mayo de 1509 en Agnadello y las potencias aliadas se adueñan de territorios venecianos.

La batalla de Agnadello

El patriciado véneto, por su parte, reacciona con una iniciativa política coherente, fundada en el principio según el cual es esencial para la supervivencia de la república desarticular a la coalición adversaria. En primer lugar, renuncia definitivamente en favor del papa y el rey de España a los puertos de la Romaña y de Nápoles y concede a Julio II libertad de comercio y navegación en el Adriático, librándose así de la interdicción papal. En los inicios de 1510 nace una nueva alianza antifrancesa: los protagonistas, además de Venecia, son España y Julio II. El soberano francés reacciona convocando a un concilio, a lo que el papa responde convocando a otro concilio en Letrán.

Las batallas de los suizos

Entre tanto los venecianos reconquistan la tierra firme véneta ocupada por el emperador Habsburgo, y Maximiliano se alía con Francia, adhiriéndose a su vez a las iniciativas de Luis XII. Los años 1511 y 1512 son de los más dramáticos de las guerras de Italia. En esta fase ocupan la escena militar las infanterías suizas, contratadas a sueldo por una y otra potencia beligerante y en la sangrienta batalla de Rávena (1512) cumplen con eficacia su tarea. En este combate es en la que Gastón de Foix (1489-1512) derrota a la nueva Liga Santa, pero muere en el campo de batalla. En seguida su ejército es expulsado de la Lombardía y Maximiliano Sforza (1493-1530), hijo del *Moro,* vuelve a entrar a Milán. En tanto, las tropas de la Liga avanzan hacia Florencia y los Médici se adueñan otra vez del gobierno de la ciudad con el cardenal Juan de Médici (1475-1521). En el plano de las relaciones entre los Estados, la situación aún es confusa.

En febrero de 1516 desaparece del escenario Julio II y el cónclave elige como su sucesor precisamente al cardenal florentino, quien toma el nombre de León X. Europa se encuentra en una situación de gran movilización

de fuerzas. En esta ocasión los suizos, al pasar al servicio de los Sforza, rechazan a los franceses allende los Alpes, amenazando incluso su territorio. Los ingleses, aliados de España, penetran en Flandes y derrotan a los franceses en la batalla de las Espuelas. Pero Francia se repone cuando, al morir Luis XII, lo sucede su joven primo Francisco I (1494-1547), quien tiene la posibilidad de movilizar los recursos del país. Contra él se agrupa una coalición formidable, compuesta por los suizos, España, el emperador y el papa. Al lado de Francia se pone Venecia y el joven soberano francés cruza los Alpes y marcha sobre Milán. En Melegnano pelea con los suizos en una batalla que dura dos días. La ayuda de la caballería véneta y la genialidad de Gian Giacomo Trivulzio (1441-1518) conducen a la victoria a los franco-vénetos. Un nuevo equilibrio restaura la paz en Europa. Maximiliano Sforza abandona el ducado, que pasa a Francia, y la Paz de Noyon (1516), suscrita por Francisco I y Carlos I de Habsburgo (1500-1558), sucesor de su abuelo Fernando *el Católico,* define los términos de un nuevo equilibrio en Italia, centrado en la hegemonía de las potencias extranjeras, que disgregan definitivamente el sistema de los Estados italianos constituido en la época de Lorenzo *el Magnífico*.

La batalla de Melegnano

El nacimiento del sistema de Estados europeos

Así pues, durante las guerras de Italia se va preparando el nacimiento de un nuevo sistema de Estados en el que emergen los dos pilares que constituyen los reinos de Francia y España, ambos asentados en la península italiana, a los que sigue a sol y sombra, además del emperador alemán, formalmente por encima de ellos pero en realidad sometido al menos a una de las dos potencias, Inglaterra, aunque ésta a su vez en una condición subalterna, no menos que los otros Estados regionales italianos. Tal como lo afirma Giuseppe Galasso (1929-2018), se determina una interdependencia objetiva de las políticas de los Estados que han actuado en Europa durante las guerras de Italia, por lo que están condicionados en sus respectivos comportamientos e iniciativas por la presencia de una red de correlaciones internacionales. Estas condiciones son las que hacen que germine el nuevo sistema: la estabilidad y la regularidad de las relaciones, la dinámica espontánea de los pesos y contrapesos para que exista un grupo de potencias que interfieran recíprocamente y el carácter inevitable de los desafíos y las respuestas provocado por este género de relaciones. Aún no se ha desarrollado la conciencia del principio de equilibrio de las potencias de nivel europeo, pero los acontecimientos militares y diplomáticos que, de la incursión de Carlos VIII a la Paz de Noyon, se desarrollan en varios escenarios (sobre todo italianos) contribuyen a definir los intereses y las posibilidades de las potencias europeas las unas respecto a las otras. Así es como emerge una clara concepción

Hacia una Europa moderna

de la interdependencia dentro del sistema político europeo, que a partir de entonces unifica los sistemas regionales precedentes. Entre tanto madura la convicción de que la libertad de cada potencia y la seguridad de todas las que operan en el sistema dependen de una acción común contra toda potencia que parezca adquirir una preponderancia excesiva. Uno de los fenómenos más interesantes que se ha visto en la Italia de Lorenzo *el Magnífico,* el nacimiento de un sistema diplomático permanente, muestra, al extenderse las embajadas permanentes a todos los Estados europeos, hasta qué punto se ha vuelto una realidad de la Europa moderna la conciencia de la existencia de un sistema de Estados.

Véase también
Historia "El equilibrio entre los Estados italianos", p. 46; "El reino de Francia", p. 65; "La península ibérica", p. 117.

LA POLÍTICA DINÁSTICA DE LOS HABSBURGO

Catia di Girolamo

A partir del siglo XV la dinastía de los Habsburgo se sienta establemente en el trono para guiar el imperio; la afirmación del principio hereditario no inviste la forma de la designación, que sigue siendo electiva, así como prosigue la aridez de la institución imperial, marco de principados sustancialmente autónomos e instrumento de fortalecimiento de las dinastías de los soberanos. Sin embargo, los sucesos del área imperial se asemejan a los procesos que están en curso en las mayores monarquías europeas, si se mira el reordenamiento interno de cada principado y la sacralización de la estirpe reinante, que hace posible prescindir del recurso a la mediación pontificia.

El imperio antes de los Habsburgo

A partir de la Alta Edad Media la tradición germánica orienta la sucesión imperial hacia un principio electivo que resiste los repetidos intentos de consolidar la dinastía.

En cambio, una forma de afianzamiento dinástico queda definida en el interior de la mayor aristocracia alemana, que logra controlar de manera duradera —al menos a partir del siglo XIII— el derecho de elegir al emperador, que a menudo llega a las áreas marginales del imperio, para elegir figuras

idóneas para encarnar el prestigio de la institución imperial, pero no para ejercer una efectiva capacidad de gobierno, renta anual sustancial de los principados territoriales.

Con la Bula de Oro de Carlos IV de Luxemburgo (1316-1378) en 1356 se codifica la práctica electiva y los príncipes electores resultan escogidos establemente entre los exponentes de la mayor aristocracia laica y eclesiástica alemana: si apenas pocas decenios antes Enrique VII de Luxemburgo (*ca.* 1278-1313) puede aceptar sugerencias de tipo universalista, la Bula de Oro indica con toda claridad que el imperio es ahora un hecho meramente germánico, que se expresa también en la denominación oficial (Sacrum Romanum Imperium Nationis Germanicæ).

La Bula de Oro de Carlos IV de Luxemburgo

El retorno de los Habsburgo: Alberto II

Señores territoriales en el siglo X, condes en el XI y luego emperadores en la segunda mitad del XIII, los Habsburgo, ya duques de Austria, vuelven a obtener la dignidad imperial sólo en 1438, para mantenerla esta vez hasta la caída imperial de la edad napoleónica (1806) y luego de nuevo hasta la instauración de la república (1919).

El retorno a la guía del imperio es el resultado de una política dinástica conducida por los Habsburgo de una manera sistemática: sean o no emperadores, amplían con tenacidad los dominios originariamente suizo-alsacianos en dirección de Austria; tratan de crear lazos dinásticos con Borgoña; en el área suiza son tan activos que terminan por provocar la resistencia de los habitantes de los valles, en la que tiene su origen la confederación helvética; muchas veces se movilizan hacia Bohemia, usando las armas, la diplomacia y las estrategias matrimoniales, y tratan de sentar las bases para insertarse en la línea de la sucesión al reino de Hungría.

La política dinástica

Sigue este rumbo Alberto II de Habsburgo (1397-1439), quien siendo muy joven hereda el ducado, que comienza a gobernar sólo después de haberse liberado de la litigiosa tutela de sus tíos, abriéndose camino hacia la corona imperial con una sagaz combinación de quehacer militar y política dinástica.

Casado en 1421 con Isabel (1409-1442), hija del emperador Segismundo de Luxemburgo (1368-1437), Alberto apoya a su suegro en la represión de las revueltas husita y taborita, en las que se expresan las tensiones religiosas y nacionales de Bohemia, que ha pasado a los Luxemburgo al inicio del siglo XIV. Durante más de 10 años Alberto se ve involucrado en un conflicto que le garantiza la designación como sucesor en la línea de Segismundo.

Alberto, rey de Hungría y Bohemia, luego emperador

Cuando muere su suegro en 1437, Alberto es, ante todo, coronado rey de Hungría: en efecto, a principios del siglo XIV también este reino había entrado a formar parte de los dominios de los Luxemburgo. Inmediatamente después se vuelve rey de Bohemia, y finalmente llega la

designación imperial (1438). Alemania, Austria, Bohemia y Hungría: bajo el cetro de Alberto II parecen estar ya reunidos los territorios que a partir de entonces caracterizarán el conjunto de territorios imperiales. Pero todavía se trata de una construcción inestable: en Bohemia continúa el conflicto husita y antigermánico, mientras que en Hungría Alberto sufre la hostilidad del autonomismo de la nobleza y los acosos del expansionismo otomano, y muere combatiéndolo (1439).

Federico III: ¿un perdedor con éxito?

Después de Alberto, en 1440 es elegido como rey de Alemania su primo Federico III (1415-1493), al que se le confía también la tutela de su sobrino Ladislao (1440-1457), recién nacido. De la madre, Isabel de Luxemburgo, Ladislao hereda las coronas de Bohemia y Hungría, asumiendo su regencia Federico, sin lograr ejercer una autoridad efectiva.

Después de la muerte de Ladislao en 1457, la situación se vuelve aún más crítica: en 1458, en Bohemia, Jorge de Podebrady (1420-1471) se vuelve rey y en Hungría es coronado Matías Corvino (*ca.* 1443-1490), quien incluso llega a compartir la corona bohemia, ocupar Viena (1485) y presentarse como candidato a la sucesión imperial. Después de la muerte de Matías, Bohemia y Hungría parecen haber escapado de las manos de los Habsburgo, puesto que ambas terminan bajo el control de los Jagellón, que están expandiéndose entre Lituania y Polonia.

Pero entre tanto no se ha detenido la tenaz construcción de los Habsburgo: en 1448 Federico III define en forma de concordato las relaciones con la Iglesia de Roma y en 1452 es coronado emperador; en ese mismo año consolida sus posiciones, incluidas las económicas, gracias a su matrimonio con Leonor de Portugal (1434-1467); le sobrevive a su hermano, quien le disputaba la herencia austriaca, heredando sus dominios, y finalmente arregla un matrimonio que lleva a la Casa de Austria también a los Países Bajos: el de su hijo Maximiliano (1459-1519) con María (1457-1482), hija de Carlos I de Borgoña (1433-1477), en busca de apoyo en la guerra contra el rey de Francia.

Maximiliano I de Habsburgo

Elegido y coronado rey de los romanos ya desde 1486, Maximiliano se convierte en emperador a partir de 1508, con un procedimiento que excluye definitivamente la tradicional consagración pontificia.

Maximiliano retoma y promueve la política dinástica de sus predecesores, llegando a dominar una extensión territorial sin precedentes: muerta María de Borgoña, a partir de 1482 gobierna los Países Bajos por cuenta de

su hijo Felipe (1478-1506); en 1490 hereda los dominios de la rama tirolesa de la dinastía; luego recobra de manos de los húngaros el Austria inferior y más tarde se pone de acuerdo con los Jagellón, asegurándose la sucesión a los tronos de Bohemia y Hungría (Tratado de Presburgo, 1515); en 1493, a la muerte de su padre, se vuelve rey de Alemania y entra en posesión de los otros dominios familiares; en el mismo año dirige su mirada hacia la Italia septentrional, casándose en segundas nupcias con Blanca María Sforza (1472-1510), hija del duque de Milán, finalmente emparenta con la monarquía ibérica y con la de Saboya mediante los matrimonios de su hija Margarita (1480-1530).

El matrimonio con Blanca María Sforza

Sin embargo, la unión entre su hijo Felipe y la reina de Castilla y León, Juana (1479-1555), representa la obra maestra dinástica de Maximiliano; este arreglo pondrá a su sobrino Carlos V (1500-1558) a la cabeza de la más formidable concentración territorial de la primera Edad Moderna.

Pero a los éxitos dinásticos no corresponde un incremento en la toma efectiva de los territorios imperiales por parte de Maximiliano. Su intensa actividad bélica y la necesidad de defender el imperio en diversos frentes al mismo tiempo (comprendido el sudoriental, expuesto a la belicosidad otomana) lo hacen particularmente dependiente del apoyo de los príncipes, que obtiene a cambio de contrapartidas que cristalizan el antiguo dualismo entre emperador y Estados territoriales y vuelven vanos los intentos hechos por Maximiliano (y luego por Carlos V) de reformar la organización del imperio, a pesar de la introducción de alguno que otro instrumento eficaz de gobierno y el avío de una eficiente red burocrática.

Los fracasos imperiales muestran hasta qué punto están ya arraigados los principados territoriales, pero confirman también que las familias imperiales se han excedido en su actitud de ocuparse preponderantemente de la ampliación de los dominios dinásticos como para que el imperio pueda poner en marcha un proceso de centralización. Por otro lado, los procedimientos para fortalecer el Estado ya están en curso desde hace tiempo en el interior de los principados territoriales, donde se sirven de instrumentos no distintos a los que emplean en la misma época las mayores monarquías europeas: la disciplina de los cuerpos políticos internos, el control de los cargos eclesiásticos y el fortalecimiento de la organización militar y de las estructuras administrativas y financieras.

Fracasos imperiales y fortalecimiento del Estado

Véase también

Historia "El Imperio germánico", p. 86; "El área germánica y los territorios de los Habsburgo", p. 90.

Los países

EL ESTADO DE LA IGLESIA

Errico Cuozzo

En el curso del siglo xv, agotado el proceso de multiplicación de los centros de poder (municipios y señorías) iniciado a consecuencia del renacer del siglo xi, en el Estado de la Iglesia se consolida el proceso inverso, determinado por la gran crisis económica y social de mediados del siglo xiv: los centros de poder se concentran y reducen, y el pontífice se vuelve el único que detenta la autoridad.

Papel, funciones y prerrogativas del pontífice

El pontífice nombra y remueve a los funcionarios de la curia y de las provincias, los controla, castiga y, en ocasiones, premia, pero sobre todo los paga. Es verdad que muchos de ellos son elegidos entre la jerarquía eclesiástica y la nobleza de Roma y la periferia, pero es también verdad que se crea una estructura burocrático-administrativa que demuestra ser autosuficiente cuando su cúpula pasa por una crisis momentánea (concilios de Pisa, Basilea, Constanza). En pocas palabras, se ha puesto en marcha ese proceso de despersonalización del poder que es común a los Estados de la nueva Europa.

Los pontífices, casi todos italianos, solidarios con los príncipes europeos a la hora de oponerse a toda teoría que sostenga un modelo ascendente de gobierno, se preocupan más del restringido ámbito de la política italiana que de desempeñar un papel de respiro para Europa y repristinar su propia condición de centro en la Iglesia universal.

Las provincias del Estado de la Iglesia

El Estado de la Iglesia se divide en provincias, que se han definido a partir del pontificado de Inocencio III (1160-1216, papa desde 1198): la Marca de Ancona, la Romaña, el Patrimonio de San Pedro en Tuscia, la Campania y Marítima, junto con algunas demarcaciones más pequeñas como Sabina, Massa Trabaria, Santa Ágata, la presidencia de Farfa, el ducado de Spoleto, la *terra Arnulphorum et specialis commissionis* y Benevento.

Las *Constitutiones Aegidianae,* proclamadas en Fano en 1357 por el cardenal Egidio de Albornoz (1310-1367), constituyen la base de su legislación pública. El Estado está regido por un gobierno central y un ordenamiento provincial.

El gobierno central

El corazón del gobierno central lo constituye la Cámara Apostólica, que desde el siglo XII ha sido el órgano con el que el pontífice romano, como príncipe tanto espiritual como temporal, ha controlado sus finanzas.

La Cámara Apostólica

En el Cuatrocientos, la Cámara asume otras dos importantes funciones: se convierte en el principal órgano de gobierno del Estado, además de en la oficina donde se escriben, registran y expiden muchas de las cartas pontificias más importantes. A pesar de estar muy organizada con un perfil burocrático, la Cámara sin embargo se encuentra muy lejos del concepto moderno de ministerio. En virtud de sus estatutos, ratificados por el papa Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431), goza de una extraordinaria multiplicidad de funciones, ya que ningún funcionario está puesto a la cabeza de algún sector particular del gobierno, sino que todos en conjunto constituyen un colegio (Collegium Camerae).

Además, la Cámara Apostólica, en su calidad de oficina central de finanzas, está en relación directa con los vicarios apostólicos y los tesoreros provinciales.

El camarero, llamado también camarlengo, es quizá el personaje más importante de la Corte Romana, con poderes extraordinariamente amplios y variados. Desempeña la función de consejero principal del papa en todo lo relativo a las cuestiones políticas más delicadas.

El camarlengo y el tesorero

El tesorero apostólico, aunque está subordinado al camarlengo, goza de cierta independencia. Su cometido principal consiste en recibir y proveer los pagos, y puede tener una corte, pero también forma parte de la Cámara Apostólica. Lo asisten notarios y escribanos que llevan los libros de *Introitus et Exitus,* los principales libros contables de la Santa Sede; estos asistentes se ocupan también de otros libros contables de menor importancia, como los relativos a la paga de los mercenarios.

El tesorero opera en estrecho contacto con el responsable de los depósitos, quien es el jefe de la filial romana de un banco florentino y comparte con el tesorero la tarea de recibir y desembolsar el dinero pontificio. Lleva una única serie de cuentas, con una contabilidad mensual, pero no por partida doble. Cada mes reporta el débito o el crédito del mes anterior que la Cámara tiene con el depositario, quien, dada la ocasión, extiende una suerte de cheque sin fondos.

La tarea más delicada del tesorero consiste en la administración del tesoro secreto del papa: lo cumple asistido por un pequeño grupo de agentes de confianza, que no son empleados de la Cámara Apostólica. Eugenio IV instituye los libros del *cubicularius secretus,* que son verificados por los empleados de la Cámara bajo la supervisión del camarlengo.

El Colegio de los Cardenales

A partir del siglo XII el Colegio de los Cardenales aumenta su autoridad y poder hasta monopolizar una consistente porción de las rentas de la Santa Sede.

Con la bula *Coelestis altitudo,* Nicolás IV (1227-1292, papa desde 1288) garantiza al Colegio la mitad de algunas rentas espirituales y otras temporales. Para recaudar y subdividir sus entradas, los cardenales tienen su propia Cámara. No estamos en grado de precisar si el Colegio de los Cardenales logra alguna vez recobrar en el curso del Cuatrocientos todos los réditos garantizados por el papa Nicolás IV a finales del Doscientos.

El grado supremo de la administración de la justicia está confiado a la Corte del Auditor de la Cámara Apostólica y a la Rota Romana, que constituyen también dos de las supremas cortes en los asuntos espirituales. Las apelaciones civiles y penales primero se llevan al auditor de la Cámara, mientras que se concede una segunda apelación a la Rota. En algunas causas, las llamadas *causae maiores,* se tiene acceso directo a la Rota. La jurisdicción del auditor de la Cámara es "ordinaria" y no "delegada", es decir, continúa siendo eficaz durante la sede vacante. Por el contrario, no está clara la naturaleza de la jurisdicción de los auditores de la Rota, pues al parecer la pronunciación de su sentencia es un acto delegado.

Auditor de la Cámara Apostólica y Rota Romana

Carecen de fundamento las tesis que han atribuido a la Cámara Apostólica la función de corte de justicia y al camarlengo la jurisdicción de primera instancia o apelación.

El ordenamiento provincial

A la cabeza de cada provincia del Estado de la Iglesia se encuentra un rector, con plenos poderes de *merum et mixtum imperium cum gladii potestate* [imperio simple y compuesto con potestad de usar la espada]. En el curso del Cuatrocientos, los rectores ejercen todos los poderes previstos para ellos en las *Contitutiones,* con excepción de la jurisdicción en las cuestiones espirituales.

Después del rector, el segundo funcionario de la provincia es el tesorero. Si bien tiene un rango subordinado, es casi independiente en sus poderes y sus decisiones no pueden ser cuestionadas por el rector. Se autodefine "tesorero apostólico" y es nombrado por cierto periodo a discreción del papa. A menudo es empleado de la Cámara Apostólica. Tiene una considerable importancia política porque puede asumir la vigilancia de las operaciones militares, negociar acuerdos con los municipios en interés de la Iglesia, confiscar y vender los bienes de los rebeldes.

El rector y el tesorero

En algunos casos el tesorero comparece también como recaudador apostólico. Se trata de un funcionario provincial, habitualmente autónomo, nombrado por la Cámara Apostólica para que recaude todos los tributos espirituales del papado en una provincia.

Las "castellanías" *(castellanie)* han tenido gran importancia en los siglos XIII y XIV. En el curso del Cuatrocientos entra en crisis el sistema entero, y los castillos se vuelven unidades de naturaleza militar más que centros de administración del territorio. Entra en crisis también el

Las castellanías

sistema de la contrata de los castillos libres, desprovistos de titulares. Por tanto, las rentas de las castellanías ocupan una posición modestísima en las cuentas de los tesoreros provinciales.

Las *Constitutiones Aegidianae* atribuyen al Parlamento provincial una importancia considerable y lo consideran parte integrante del gobierno provincial.

En el curso del Cuatrocientos entra en crisis la institución porque pierde su función más importante: la de imponer la *tallia militum.* Esta tasa, en efecto, se vuelve la *tallia sive subsidium,* una tasa anual impuesta por el rector a todos los centros habitados.

El tesorero de una provincia es el único responsable de la administración de las finanzas. Todos los pagos se efectúan por disposición suya en las oficinas de su notario y el dinero contante y sonante está sometido a su vigilancia. Recauda, con excepción de las pocas tasas indirectas versadas directamente a Roma, todas las rentas de las provincias: las *regalia beati Petri,* los impuestos más viejos del papado, que en el Cuatrocientos se reducen a sumas muy modestas, no son revaluadas y siguen siendo las mismas en el *Liber Censuum* del siglo XII; los ingresos de la justicia, en particular de la penal; la tasa de la *dogana pecudum,* relativa a la trashumancia y cobrada por un *doganerius* para el Patrimonio y por un contratista privado para Roma.

Roma presenta un problema especial para los aprovisionamientos desde la edad clásica. Cuando Martín V (1368-1431, papa desde 1417) está a punto de regresar a Roma en 1420, toma provisiones sobre todo para asegurar una provisión adecuada de trigo para la ciudad; nombra dos comisarios especiales para comprar el trigo destinado a Roma en la Marca y en el Patrimonio.

Con respecto a la administración de la justicia, la corte del rector de una provincia goza de la jurisdicción civil y criminal de lo más completa: *plena potestas, plena iurisdictio, merum et mixtum imperium.* Los canonistas la definen como "ordinaria", pues no es una jurisdicción "delegada" para oír casos particulares. La corte del rector rara vez trata las causas en primera instancia. Se ocupa preponderantemente de la jurisdicción de apelación porque en el curso del siglo los municipios han sido privados del segundo grado de juicio. Sólo Bolonia y Perugia logran conservar este privilegio. ¿Cuál es el derecho que se aplica en el Estado pontificio del siglo XV? En sus constituciones, De Albornoz establece esta prioridad entre los varios derechos concurrentes, vigentes en las provincias pontificias: en primer lugar, las constituciones pontificias; en segundo, sus constituciones y las de Bernardo, obispo de Embrun; luego, el antiguo derecho consuetudinario de la provincia y, en particular, los estatutos y las costumbres de las ciudades; finalmente, el derecho canónico y el civil. Pero en la práctica las cosas ocurren de otra manera. En Roma, por ejemplo, el derecho civil prevalece sobre el canónico, hasta que León X (1475-1521, papa desde 1513) dispone la extensión también a Roma de las Constituciones Egidianas.

La administración de la justicia

El ejército pontificio

Con excepción de las levas locales enroladas por el rector o el tesorero provincial en periodos de emergencia, todas las principales fuerzas armadas del Estado Pontificio están constituidas por mercenarios italianos enrolados, pagados y supervisados por la Cámara Apostólica. Al inicio del siglo XV ya no se recurre a mercenarios extranjeros. Ahora son enrolados con acuerdos *(firme)* suscritos en la Cámara por los notarios del tesorero que los vincula por un periodo de seis a ocho meses. Los estipendios son mensuales, pero en el momento de la *firma* se paga la *prestancia,* es decir, un anticipo considerable en *floreni auri de camera.*

El enrolamiento y la organización

La unidad de base del ejército es la lanza *(lancea),* constituida por un "caporal" a caballo, con armadura pesada, su mozo de armas *(saccomanus, familiaris)* y un criado *(ragazonus)* que monta un rocinante *(ronzinus)* en lugar de un caballo de guerra. Las dimensiones de las bandas de mercenarios varían en proporción a la pequeña escala de la guerra de aquellos años, en la que se considera más bien grande un ejército de 2000 o 3000 hombres. Se pasa de una pequeña banda de 50 infantes y 20 lanceros a una de casi 1500 hombres (400 lanceros y 200 soldados de infantería), enrolados bajo el mando del capitán de mercenarios Jacobo Caldora (1369-1439).

El número de mercenarios contratados por la Cámara Apostólica está en relación directa con la situación política, aunque es verdad que en las provincias se tiene constantemente un cierto número de mercenarios.

En conclusión, también por lo que se refiere a su ejército, el Estado de la Iglesia, aunque no se diferencia de los otros Estados europeos de la Baja Edad Media, brinda el ejemplo de una organización altamente eficiente, que es, en muchos aspectos, un modelo en la génesis de la formación del Estado moderno.

Véase también
Historia "El papa y las jerarquías eclesiásticas", p. 183.
Artes visuales "La Roma de Sixto IV", p. 698.

EL REINO DE FRANCIA

Fausto Cozzetto

El siglo XV se perfila en Francia como el de la afirmación de la identidad de un pueblo que fuerza a la dinastía a superar sus angustias y debili-

dades resolviendo la centenaria guerra con los ingleses, expulsados definitivamente de la mayor parte del reino. Si el emblema de la nueva Francia popular es Juana de Arco, la respuesta de la monarquía, primero con Carlos VII y luego con Luis XI, no es menos vigorosa. Se consuma, si bien con la decisiva ayuda militar de los suizos, la disolución de la Borgoña de Carlos **el Temerario*****, que amenazaba la frontera oriental del reino, y con el nuevo soberano Carlos VIII se prepara la empresa italiana.***

Armañacs y borgoñones

La muerte de Carlos V (1338-1380), ocurrida en 1380, y la minoría de edad del hijo, el futuro Carlos VI (1368-1422), el cual, una vez que sube al trono, queda afectado gravemente por disturbios psíquicos que le impiden gobernar, ponen en peligro la autoridad de la monarquía francesa porque el poder cae en las manos de los príncipes de sangre real, que son grandes feudatarios.

Entre los nuevos señores de Francia destacan como dos de las personalidades de mayor relieve político el duque de Anjou, Luis I (1339-1384), y el de Borgoña, Felipe *el Temerario* (1342-1404). Los siguientes 30 años están dominados por el conflicto entre los dos partidos, el angevino, llamado también de los armañacs, y el borgoñón, conflicto que en los primeros años del siglo XV estalla en una guerra civil. Aprovechando la crisis y la debilidad en la que se encuentra la potencia francesa, el soberano inglés reanuda en 1415 el conflicto con Francia, propagándose éste por el noreste del territorio francés. La reconquista francesa sobreviene, junto con las reacciones de los grupos populares y burgueses ante la ocupación británica, cuando en 1420 no le quedan a la monarquía más que los territorios situados al sur del Loira.

La guerra civil

Posteriormente, del corazón del agro francés, entre Champaña y Lorena, emerge en 1428-1429 la figura de Juana d Arco (1412-1431). La "doncella" inspira y conduce a sus tropas, formadas en gran parte de campesinos, a socorrer a Orleans, asediada por los ingleses. Llegada a la presencia del rey Carlos VII (1403-1461), logra persuadirlo a que junto con ella se dirija a Reims, donde el soberano es coronado y recibe la unción sagrada. La suerte de la guerra gira en este punto a favor de los franceses, también después de que Juana es capturada por los borgoñones y condenada a la hoguera por los ingleses, a los que es entregada. La hazaña de Juana da identidad al nuevo sentir popular, expresión a la unión de voluntades que se hace realidad nacional y muestra el surgimiento del espíritu nacional. Esta toma de conciencia desencadena en los franceses una gran fuerza reivindicadora, en cuyo intérprete se convierte el soberano, respecto de los ingleses. En 1433

Juana de Arco

logra romper la alianza entre ingleses y borgoñones con el Tratado de Arras. Cuatro años después vuelve a entrar en París y en 1453 expulsa a los ingleses del suelo francés, con la única excepción de Calais, que sigue siendo inglesa hasta finales de 1559.

Después de la guerra con los ingleses

Ningún tratado de paz pone fin a la guerra y el soberano Enrique VI (1421-1471) continúa llevando el título de rey de Francia e Inglaterra. Así que el *casus belli* sigue presente en el horizonte de los dos países. Se han enfrentado dos modelos de Estado, dos posibles tipos de desarrollo civil con sus intereses y sus orientaciones políticas. Un punto importante del conflicto ha sido la amenaza que pende sobre Flandes, a cuyo control aspira Francia desde hace mucho tiempo. Si las aspiraciones de la consolidada potencia francesa se hacen realidad, podrán resentirlo sea la importación a Flandes de las lanas inglesas, sea las manufacturas flamencas, dados los intereses franceses en el sector, con graves consecuencias para los dos países. Por el momento, sin embargo, desatar el nudo anglo-francés ha traído consigo un resultado, preparado desde hace mucho tiempo: la formación del dominio borgoñón, con las fronteras francesas en el septentrión y en el oriente. Con la Paz de Arras, Francia ha reconocido efectivamente la independencia del Estado borgoñón-flamenco, que frena los intentos de la potencia francesa por expandirse hacia el oriente.

Dos modelos de Estado

Por esto, el conflicto con Borgoña se convierte en el nuevo objetivo de la monarquía de los Valois, precisamente cuando Francia ha perdido posiciones importantes en Italia, ya que los aragoneses, con Alfonso *el Magnánimo* (1396-1458), no sólo dominan Sicilia, sino también han conquistado el reino de Nápoles, configurando una constelación de Estados —que constituyen la plantilla aragonesa— que ejerce su hegemonía sobre el Mediterráneo centro-occidental, excluyendo a los franceses del área mediterránea. Además, el ducado de Saboya, que se mueve en la órbita imperial, se ha fortalecido y constituye un enemigo para el colindante ducado de Milán, aliado de los franceses.

Carlos VII reorganiza de raíz las instituciones del Estado francés, al que dota de un ejército permanente, gracias a las compañías de ordenanza, a partir de 1445. Recauda los ingentes recursos económicos necesarios para la realización de esta reforma por medio de la formación de un sistema racional de imposición fiscal fundado, además de estarlo sobre impuestos y gabelas, sobre la *taille,* que determina el comienzo de la obligación personal de contribuir fiscalmente a las finanzas del Estado. También respecto de la Iglesia el soberano reanuda la política de intervención en los asuntos eclesiásticos ya ejercida por Felipe IV, al crear la Iglesia

La reorganización del Estado francés

galicana, que es reconocida en 1438 por la Pragmática Sanción de Bourges. Quedan puestos en evidencia los abusos del papado y se afianza la doctrina conciliarista, que afirma la superioridad del concilio sobre el papa y la posibilidad de que los obispos y los abades sean elegidos libremente por los capítulos diocesanos o los monasterios, respectivamente. Queda abolida también la obligación de enviar a Roma contribuciones financieras en relación a los nombramientos eclesiásticos; además quedan sancionadas las limitaciones de los efectos de las excomuniones e interdicciones lanzadas por la Iglesia de Roma. El papado cuestiona el documento de Bourges y lo hace objeto de repetidas intervenciones de los representantes pontificios ante la corte francesa, como en el caso de Francisco de Paola (1416-1507). Se trata de reanudar la política de intervención del Estado francés en los asuntos de la Iglesia, pero después del Concilio de Constanza (1414-1418) el papado, a solicitud también del emperador, es devuelto a Roma, despojando a la Iglesia francesa del influjo que podía ejercer sobre el solio pontificio.

La guerra contra los feudatarios y Borgoña

En 1461 el nuevo soberano, Luis XI (1423-1483), reanuda la política de concentración del poder en las manos del soberano y, con la guerra de la Liga del Bien Público, derrota a la coalición de los grandes feudatarios franceses que se le oponen. El rey se apoya cada vez más en la burguesía urbana cuyos privilegios aumenta, y amplía a expensas de la gran feudalidad francesa su dominio directo sobre el territorio metropolitano, anexando Anjou, Maine y Provenza. Asimismo se convence de que el origen de las dificultades actuales de Francia lo constituye la presencia en su frontera oriental de la nueva y potente realidad borgoñona, que reclama una vez más en los años sesenta el pretendido derecho de los ingleses al suelo francés. Por estos motivos Luis XI pone en marcha las operaciones bélicas contra Borgoña, cuyo soberano, Carlos *el Temerario* (1433-1477), desarrolla un plan político expansionista que aspira a conquistar el Valle del Rin, aislando a la monarquía francesa con respecto al imperio germano. En el conflicto franco-borgoñón toman parte también el imperio, las ligas de los cantones suizos y el ducado de Saboya. Pero Luis XI logra impedir que los borgoñones reanuden la alianza con Inglaterra. En la sucesiva batalla de Nancy de 1477, los suizos matan a Carlos *el Temerario*. Con él se hace añicos el aparato estatal cuyo guía ha sido, puesto que Francia obtiene el ducado de Borgoña y la Picardía con el Tratado de Arras de 1482; el resto de los territorios, es decir, Flandes entero, pasa a los Habsburgo, como consecuencia del matrimonio de la hija del *Temerario*, María de Borgoña (1457-1482), con Maximiliano de Habsburgo (1459-1519), futuro emperador.

El proyecto expansionista de Carlos el Temerario

Legistas y derecho común

A finales del siglo XIV la vida civil europea ha hecho que emerja una realidad formada por más ordenamientos, que conviven y se sobreponen, fundados en los derechos germánicos, locales y particulares, el derecho romano, el canónico y el feudal. En este panorama pluralista, en el cual se inserta también Francia, se pone de nuevo en circulación el derecho romano sea en el plano del derecho público y la soberanía, sea en el del derecho privado y en el de la vida civil. Nace entonces el *ius comune,* que se funda en la resistematización romanista, con base científica, de normas y principios, institutos y negocios, obligaciones y derechos, procedimientos y sanciones que atañen a todo el conjunto de la vida civil. No se determina un sistema de ordenamientos verdadero y propiamente dicho, y ni siquiera se trata del fruto de una actividad legislativa. Las "glosas" y los "comentarios" elaborados por los mayores juristas lo adaptan a las exigencias de una sociedad y vida que se diferencian de la vida del pasado. La pluralidad de los otros derechos continúa sobreviviendo, en particular en Francia septentrional.

El ius comune

Entre 1430 y 1480 Carlos VII, y sobre todo Luis XI, secundan la elaboración del derecho común, fruto de la actividad de los legistas, para afirmar el carácter absoluto y de origen divino de la monarquía francesa. El primer soberano recoge todas las costumbres del reino, el segundo pone por obra incluso una codificación única, pero su actualización no logra extenderse a todo el reino, y Francia permanece divida entre la zona del derecho romano, en el sur, y la del derecho consuetudinario, en el norte. Otro elemento, que interviene para caracterizar a todo el país, es la institución del Parlamento, que nace en París a mediados del siglo XIV, cuando gracias a una ordenanza real se vuelve permanente un organismo constituido por juristas que se especializa, por encomienda real, en cuestiones judiciales que atañen a las relaciones entre el soberano y las jurisdicciones feudales y eclesiásticas. A mediados del siglo XV, estos organismos se extienden a todas las grandes provincias del reino (Tolosa, Grenoble, Burdeos, Dijon), pero todos los parlamentos provinciales quedan sometidos al de París.

Derecho romano y derecho consuetudinario

Posteriormente, Luis XI reconoce al Parlamento el derecho a presentar quejas al rey. Así, pues, el Parlamento es un organismo judicial y administrativo que tiene como cometido esencial regular y resolver los conflictos entre las diversas jurisdicciones y registrar los actos y los decretos del rey, presentando reclamaciones cuando, a juicio del mismo Parlamento, estos actos no estén en consonancia con la tradición jurídica del reino.

Desde el punto de vista judicial, el Parlamento es un órgano de primera instancia para las causas que conciernen al soberano y la feudalidad, y de segunda instancia para las causas juzgadas en primera instancia por los jueces de las bailías. En cuanto a los Estados Generales, éstos han recorrido un

itinerario político diverso en el curso del siglo. Con Carlos VII se convocan cada año y constituyen una manifestación de la voluntad de colaboración entre el soberano y las grandes fuerzas sociales del reino. En la edad de Luis XI, durante los 20 años de su reinado, la convocación de los Estados Generales se vuelve esporádica; luego, con Carlos VIII (1470-1498), cesa por completo.

Véase también
Historia "El fin de la Guerra de los Cien Años", p. 37; "El ascenso de Borgoña", p. 70; "El ducado de Bretaña", p. 74; "La guerra: entre tradición e innovación", p. 248.
Artes visuales "El estilo de la Francia cortés", p. 577.

EL ASCENSO DE BORGOÑA

Rossana Sicilia

En el curso del siglo XV el ducado de Borgoña se convierte en una de las realidades de Estado más ricas e importantes entre los países que se acaban de formar en la Europa de la tardía Edad Media. Después de la Paz de Arras de 1435 el duque logra que Francia reconozca su papel autónomo y a importantes regiones en los confines orientales de Francia. Como resultado de una acción político-militar afortunada y brillante, en los decenios siguientes se reconstituye lo que había sido el reino de Lotaringia. Pero, posteriormente, se forma contra Borgoña una unión de fuerzas que derrota al duque Carlos* el Temerario *(1477) y disuelve su Estado en favor de Francia y los dominios hereditarios de Maximiliano de Habsburgo.

Valois y Borgoña

La fase conclusiva y más importante, desde el punto de vista europeo, del ascenso del ducado de Borgoña inicia en 1363 con la investidura de Felipe *el Intrépido* (1342-1404), cuarto hijo del rey de Francia, Juan II de Valois (1319-1364), como duque de Borgoña. El soberano pone sus condiciones, entre las que se encuentra la del respeto a la ley sálica en la sucesión al trono, previendo que a falta de herederos varones el ducado retorne a la corona francesa. En 1369 Felipe se casa con Margarita de Flandes (1350-1405), que le aporta como dote, además del mismo Flandes, el Franco Condado (mejor conocido como condado de Borgoña), el Artois y los

La política de Juan II de Valois

condados de Nevers y Rethel. Desde el punto de vista geográfico, la nueva red de Estados se extiende desde el Jura hasta el Mar del Norte; jurídicamente, sin embargo, las diversas posesiones mantienen su fisonomía, de modo que resulta dividida, en el plano eclesiástico, en las tres diócesis de Lyon, Sens y Besanzón. En el curso de los siglos cada parte mantiene su distinta jurisdicción administrativa. Los Valois, sin embargo, llevan a cabo un esfuerzo de armonización de las diferentes regiones, instituyendo los Estados provinciales, organismos de representación política de los grupos sociales presentes en las diversas partes del ducado que en el curso del Cuatrocientos se reúnen periódicamente.

Felipe *el Intrépido,* en cuanto miembro de la familia real francesa, asume de nuevo una función en su país natal a la muerte de Carlos V (1338-1380) a causa de la minoría de edad de Carlos VI (1368-1422). Su regencia, por cuenta de Carlos, coincide con una acción represiva del ejército francés en el condado de Flandes contra una agitación popular favorable a la presencia inglesa. Cuando Carlos VI asume, aunque sea por el breve tiempo que le permiten sus condiciones mentales, el gobierno de Francia, el duque de Borgoña y Flandes se ve inevitablemente obligado a reanudar una política que pone atención a los intereses de sus Estados. Esto significa que Felipe debe poner una atención más amplia a la componente germana de su Estado, representada por la burguesía de las ciudades flamencas, interesadas en mantener estrechas relaciones con Inglaterra por la vía del rico comercio de la lana en bruto que proviene de esta última, trabajada y comercializada por los artesanos y los mercaderes flamencos, respectivamente.

Felipe el Intrépido

El partido borgoñón

Juan *sin Miedo* (1371-1419), hijo de Felipe *el Intrépido,* es el segundo duque de Borgoña. A causa de la incapacidad de Carlos VI de gobernar, a partir de 1404 el duque se ve involucrado en la compleja trama política francesa. El choque con sus rivales de Orleans se vuelve otra vez muy agudo, así como la división de Francia entre los partidarios de los armañacs y los borgoñones. En el apogeo de la disputa, Juan *sin Miedo* manda asesinar al jefe del partido adversario, Luis de Orleans (1372-1407) y en seguida se apodera de París con el apoyo del ejército borgoñón (1413). Sin embargo se ve obligado a abandonar la capital francesa a causa de la hostilidad del partido popular. Cinco años más tarde, en 1418, vuelve a apoderarse de la capital francesa y coadyuva en el gobierno a la reina Isabel de Baviera (1371-1435), esposa del soberano Carlos VI, incapaz de cumplir su papel a causa de su notoria locura. El duque de Borgoña se las arregla con una política que oscila entre el acuerdo con el delfín Carlos y el pactado con los ingleses, quienes a partir de 1415 han puesto en marcha una nueva fase de

Reanudación de la Guerra de los Cien Años

la Guerra de los Cien años. En 1419 el asesinato de Juan por obra de los rivales armañacs interrumpe esta política.

Para vengar la muerte de su padre, el nuevo duque de Borgoña, Felipe III *el Bueno* (1396-1467), altera el delicado equilibrio de la política de su predecesor y se alía con Inglaterra, que entre tanto se ha vuelto dueña y señora de la parte septentrional de Francia. El joven duque logra convencer a la misma reina de Francia a que negocie con el soberano de Inglaterra Enrique V (1387-1422) el Tratado de Troyes (1420). Posteriormente, el duque y la reina convencen al ya inconsciente soberano de Francia a que se adhiera al tratado, desheredando a su hijo, el delfín Carlos, y reconociendo al príncipe heredero de Inglaterra como regente de Francia y presunto heredero a la muerte de Carlos VI. Si el plan se hubiera hecho realidad, habría nacido una gran potencia franco-inglesa. Por esto el duque de Borgoña ayuda a los ingleses en los siguientes 15 años en su lucha contra el nuevo soberano francés, Carlos VII (1403-1461), quien con la ayuda de Juana de Arco (*ca.* 1412-1431) es coronado en Reims como rey de Francia. Precisamente uno de los lugartenientes del duque de Borgoña, Juan de Luxemburgo (1392-1441), logra capturar a Juana misma y entregarla a los ingleses, sus aliados, en 1430. Pronto, la política de Felipe III experimenta una profunda transformación, porque se da cuenta del peligro que representa para Borgoña la formación de una gran potencia franco-inglesa que se habría transformado en una amenaza permanente en los confines de Borgoña.

Carlos VII

La Paz de Arras

La mutua conveniencia política empuja a los dos rivales, Carlos VII y Felipe III, a entablar negociaciones diplomáticas, que se concluyen el 21 de septiembre de 1435 con la Paz de Arras. El duque de Borgoña obtiene reparación por el asesinato de su padre y hace que le cedan los condados de Mâcon y Auxerre, las ciudades de la vega del río Somme, Ponthieu y Boulogne-sur-Mer. El tratado sobre todo dispensa a Felipe, durante todo el tiempo que dure su vida natural, de todo homenaje de vasallaje a la corona francesa por el condado de Flandes. El duque Felipe III prosigue ahora, en cuanto aliado de Francia, la guerra contra los ingleses. Los ingleses atacan las costas septentrionales de Flandes, pero el duque resiste, es más, logra llevar adelante una política de conquistas territoriales y anexiones. En particular, une a la corona ducal los diversos feudos que constituyen Bélgica; adquiere el condado de Namur; recibe la herencia del ducado de Brabante-Limburgo; le confisca a Jacqueline de Baviera (1401-1436), que es aliada de Inglaterra, cuatro de los condados que constituirán los Países Bajos septentrionales (Hainaut, Zelanda, Holanda y Frisia); se anexiona el ducado de Luxemburgo, y establece un protectorado en Lieja. Al final de los años cincuenta el

Las anexiones de Felipe III

duque es amo y señor de Borgoña, del Franco Condado, Flandes, Artois y las provincias belgas: de hecho, renace el antiguo reino de Lotaringia, herencia de Carlomagno.

El dominio de los borgoñones representa sólo en apariencia una simple reunión de provincias y poblaciones con un mismo soberano; al menos el núcleo belga-holandés-luxemburgués presenta homogeneidad civil y cultural y solidaridad de intereses.

Precisamente a partir de este núcleo el duque Felipe III se esfuerza en dar cohesión al Estado borgoñón y, aunque respeta las diversas realidades provinciales, convoca los Estados Generales con representantes de todos los países que constituyen su Estado (1463). En ese mismo tiempo, con el fin de garantizar la unidad del gobierno, se instituye el Gran Consejo.

La institución del Gran Consejo

CARLOS *EL TEMERARIO*

No obstante la autonomía política de la que a partir de entonces goza el ducado en el contexto de los Estados europeos, el duque de Borgoña no deja de interesarse en asuntos internos del reino de Francia, al grado de que durante los primeros años del reinado de Luis XI (1423-1483) el nuevo duque de Borgoña, Carlos *el Temerario* (1433-1477), participa en una liga de príncipes con el propósito de destruir la organización monárquica y la estructura burocrático-territorial, para regresar a la estructura feudal de la edad de los Capeto. Luis XI afronta la amenaza no con la fuerza, sino con habilidad diplomática, cediendo privilegios y territorios a las personalidades de menor vigor político que han entrado en la Liga del Bien Público, consiguiendo así poner en crisis a la organización. La liga es disuelta. Posteriormente, la acción monárquica francesa reanuda la política de confiscación y ocupación militar, dirigiéndose por separado a cada uno de los miembros de la liga. Lo mismo sucede, naturalmente, con Carlos *el Temerario* y la guerra entre Francia y Borgoña resulta inevitable.

Gracias al acuerdo entre Luis XI y los suizos, por una parte, y entre Francia e Inglaterra, por la otra, el duque de Borgoña queda aislado en el plano de las correlaciones de fuerza europeas, no obstante lo sostenga el emperador. Es atacado, al mismo tiempo, por la mejor caballería europea, la francesa, y la mejor infantería, la suiza, sufriendo las derrotas de Granson (1476) y Morat (1477). Luego, el duque pierde la vida combatiendo contra los suizos mientras trata de apoderarse de la ciudad de Nancy (1477). El rey Luis aprovecha la crisis política en las cúpulas del ducado para ocuparlo junto con la comarca de Borgoña. También tiene la intención de ocupar Flandes, pero además de la resistencia de los otros Estados europeos, el soberano francés advierte que los Valois carecen de títulos de legitimidad a la sucesión de la región flamenca. Puesto que el duque ha

La guerra entre Francia y Borgoña

dejado como única heredera a su hija María (1457-1482), según los principios de la ley sálica y del Tratado de Arras el ducado de Borgoña regresa a Francia, mientras el resto de los Estados, que han constituido el dominio del *Temerario,* María los da como herencia a Maximiliano de Habsburgo (1459-1519), su esposo y más tarde emperador del Sacro Imperio romano.

Véase también
Historia "El reino de Francia", p. 65; "La guerra: entre tradición e innovación", p. 248.

EL DUCADO DE BRETAÑA

Rossana Sicilia

Independiente de la corona francesa desde el siglo XIII, el ducado de Bretaña alcanza su máximo esplendor en el siglo XV bajo la guía de Juan V de Montfort, cuya dinastía se extingue con Arturo III en 1458, dejando el ducado a Francisco II de Étampes. Fracasado el intento que este último hace por redimensionar la potencia de los reyes de Francia en beneficio de las grandes dinastías feudales, Bretaña pierde de hecho su independencia con el matrimonio entre la duquesa Ana y Carlos VIII.

El ducado capetingio

Una nueva fase en la historia del ducado de Bretaña inicia alrededor de 1223, cuando Pedro Mauclerc (*ca.* 1190-1250), en calidad de miembro de la familia real capetingia, es nombrado duque de Bretaña. No obstante el lazo familiar, el ducado se independiza del reino francés: se dota a sí mismo de aparato legislativo, instituciones propias, adiestra un ejército y no tiene la obligación de rendir homenaje feudal al soberano francés. Pedro y sus cuatro sucesores, pertenecientes todos a la misma dinastía, adoptan una estrategia política común y uniforme, con algunas líneas directrices: ante todo tratan de eliminar todo obstáculo que impida la plena manifestación y realización del poder soberano por parte de los duques, persiguiendo a todos aquellos señores feudales que muestran hostilidad y voluntad de resistencia; además hostigan al alto clero, tanto al secular como al regular, que pretende mantener intactas sus prerrogativas; finalmente, en el plano de la política exterior, adoptan a conciencia un comportamiento ambiguo, procediendo a menudo a estipular alianzas alternas con las dos grandes

Pedro Mauclerc, duque de Bretaña

protagonistas de la política de la Europa septentrional, Francia e Inglaterra, según convenga a sus intereses dado el momento propicio.

El último de los duques, Juan III *el Bueno* (1286-1351), es obligado a ceder a las pretensiones del soberano francés, quien, además de privar al ducado del derecho de acuñar su propia moneda, lo obliga a emprender de común concierto una política en perjuicio de Flandes.

En 1341 la muerte de este último marca el paso a una nueva dinastía, cuyo primer representante es Juan IV de Montfort (*ca.* 1294-1345), quien en el curso de la guerra, llamada también Guerra de Bretaña (1341-1364), se disputa la asignación definitiva del ducado con su contendiente, Carlos de Blois (1319-1364). Para apuntalar a los dos contendientes, al lado del primero se alinea el rey de Inglaterra y del segundo, Francia, en la que resulta ser una de las más feroces y sangrientas fases de la Guerra de los Cien Años, al grado de que en el desarrollo de las batallas desaparecen los dos pretendientes al título ducal, que vienen sustituidos por sus respectivas consortes. Esta última situación condiciona el devenir del conflicto, conocido efectivamente como Guerra de las Dos Juanas.

La dinastía de los Montfort

En 1365 el Tratado de Guérand garantiza el título ducal a la dinastía de los Montfort. El nuevo duque debe la atribución del reino a la ayuda militar inglesa, lo que determina la hostilidad de la mayoría de sus súbditos, que se inclinan, en cambio, por la monarquía francesa. Los mayores defensores de esta última son los grupos aristócratas urbanos que han encontrado empleo en la corte francesa o asumido cargos de prestigio en el ejército. En un primer momento, obstaculizado por la hostilidad de sus súbditos, el duque deja el ducado y se refugia en Inglaterra, mientras el soberano francés asume el control de Bretaña.

La reacción de la sociedad bretona permite al duque regresar a su reino y, a su muerte, le sucede su hijo Juan V (1389-1442), quien, pese a ser menor de edad, es sustraído a la tutela de su madre, puesto que ésta ha contraído segundas nupcias con el rey de Inglaterra. Un signo político ulterior y significativo del modo en que la monarquía francesa vigila el curso político que toma la vecina Bretaña.

La edad de la autonomía

La edad del duque Juan es la de mayor esplendor de la política bretona. Él elige desempeñarse del conflicto en curso, y cuando en 1415 los ingleses derrotan a las tropas francesas en Azincourt, ocupando gran parte de Francia, la falta del socorro militar bretón en favor de los franceses repercute negativamente en el resultado de la batalla. Los sucesores del duque Juan V adoptan una actitud nueva en relación con el conflicto anglo-francés, puesto que, a mediados del siglo XV, Francia se ha librado de la agobiante presencia del gran enemigo británico. Los duques que se suceden en la conducción de

Bretaña entre 1442 y 1458 —Francisco I (1414-1450), Pedro II (1418-1457) y Arturo III (1393-1458)— asumen una posición política de buena vecindad coherente con la gran Francia de Carlos VII (1403-1461). El último de los duques, Arturo III, es nombrado incluso condestable de Francia y, no obstante ello, jamás tiene intención de rendir homenaje feudal a la monarquía francesa. Sus predecesores, Francisco I y Pedro II, han impugnado a los obispos de Nantes, Rennes y Saint-Malo el derecho de ejercer jurisdicción eclesiástica y el derecho de asilo con respecto al territorio bretón controlado por los duques. A la muerte del último de los herederos de la Casa de Montfort tiene lugar un cambio dinástico: en efecto, el ducado pasa a las manos de los más cercanos consanguíneos, sea por línea masculina que femenina, de la ya extinta dinastía. Se trata de la Casa de Étampes, que hereda todos los derechos de la dinastía anterior.

De los Montfort a los Étampes

El fundador de la estirpe de los nuevos duques bretones es Francisco II (1435-1488), quien intenta reaccionar ante el evidente fortalecimiento de la monarquía francesa guiada por el rey Luis XI (1423-1483), haciéndose promotor de una Liga del Bien Público que deberá permitir un redimensionamiento del aparato monárquico en favor de las dinastías feudales de las grandes provincias francesas, como Bretaña, y de la gran feudalidad en general. Sin embargo, la acción del soberano vence estas resistencias y la suerte del nuevo duque de Bretaña se ve continuamente amenazada por las iniciativas del rey, que, por lo demás, en esa fase están dirigidas a diversos objetivos de la guerra contra Carlos *el Temerario* (1433-1477). En cambio, reanuda la hostilidad hacia Bretaña y su duque, acusado de felonía, el rey Carlos VIII (1470-1498), que derrota al duque Francisco en Saint-Aubin-du-Cormier (1488) y lo obliga a someterse, empeñando su palabra en no ceder como esposa a su hija y heredera Ana de Bretaña (1477-1514) sin que el soberano francés haya dado su consentimiento.

Ana de Bretaña

La independencia de Bretaña es ahora pura apariencia y, a la muerte del duque, la sucesión de Ana sobreviene en una situación política extremadamente delicada. La duquesa comete la imprudencia de elegir como pretendiente a Maximiliano de Habsburgo (1459-1519), sin pedir el consentimiento de Carlos VIII, que naturalmente no lo habría dado. El emperador Habsburgo, en efecto, está empeñado en una política de matrimonios que tiene como objetivo comprometer, en favor de la dinastía austriaca, la situación territorial de la región borgoñona.

El soberano francés entra en Bretaña y en Rennes asedia a la duquesa Ana, obligándola a rendirse y firmar el contrato matrimonial que la coloca en el trono francés en cuanto esposa de Carlos VIII. Para Bretaña se trata de un acto gravísimo, puesto que este contrato no prevé ninguna salvaguarda

para la independencia de la antigua provincia. Parece abrirse paso una nueva situación a la muerte de Carlos VIII, puesto que Ana, ahora viuda, recupera el título de duquesa de Bretaña, pero su nueva autonomía dura sólo un breve lapso, ya que el sucesor de Carlos, Luis XII (1462-1515), no tiene ninguna intención de perder el control de la importante provincia bretona y obliga a Ana a casarse con él en segundas nupcias. Los vínculos que ligan Bretaña a Francia quedan sancionados por tercera vez con el matrimonio entre Claudia (1499-1524), hija y heredera de Ana, y el futuro soberano de Francia, Francisco I (1494-1547). En 1532 los Estados Generales de Bretaña proclaman su anexión a Francia.

Véase también
Historia "El reino de Francia", p. 65.

EL REINO DE INGLATERRA

Renata Pilati

Alrededor de 50 años de la Guerra de los Cien Años y unos 30 de la Guerra de las Dos Rosas someten a la monarquía y la sociedad a una dura prueba en el Cuatrocientos. La antigua nobleza sale depauperada de hombres y recursos y la monarquía, vigorizada gracias a la dinastía de los Tudor, que reorganiza el Estado apoyándose en la pequeña nobleza, la* gentry, *y la burguesía comercial.

De los Plantagenet a los Lancaster

El 30 de septiembre de 1399 el Parlamento, que ha obligado a Ricardo II (1367-1400) a abdicar, proclama rey a un sobrino de Eduardo III (1312-1377), Roger Mortieur, quien toma posesión del trono con el nombre de Enrique IV (1367-1413), primer rey de la Casa de Lancaster. Su padre, Juan de Gaunt (1340-1399), duque de Richmond, ha tomado el título ducal de su suegro, Enrique de Lancaster (*ca.* 1310-1361). Enrique IV se casa con la duquesa de Bretaña, Juana de Navarra (*ca.* 1370-1437), viuda con un hijo, con la expectativa de conseguir una posible anexión: pero el duque de Borgoña asume la regencia por el pequeño duque. Combate sin éxito contra Escocia y enfrenta la rebelión del conde de Northumberland (1341-1408) y su hijo Hotspur (*ca.* 1364-1403), quienes se han aliado con el rebelde galés Owen Glyndwr (*ca.* 1354-*ca.* 1416). Derrota a los opositores, a quienes manda ase-

sinar, mientras Glyndwr abandona la causa. La creciente necesidad de dinero le gana la hostilidad del Parlamento: la Cámara Baja le quita el nombramiento y la supervisión de los funcionarios y la plena disponibilidad de los bienes de la corona. En 1407 los Lores obtienen la facultad de aprobar o desaprobar las decisiones de la Cámara de los Comunes, a cuyo presidente corresponde la declaración final sobre las subvenciones. Enrique IV reanuda la guerra contra Francia, aliándose, luego de un periodo de incertidumbre, con los armañacs. El Parlamento controla los gastos militares mediante "tesoreros de guerra". Tomás, duque de Clarence (1388-1421), hijo del soberano, desembarca en Normandía con 12 000 soldados de caballería y arqueros y devasta el territorio.

Enrique IV se alía con los armañacs

Mediante el desembolso de 200 000 coronas, los armañacs consiguen en 1412 la partida de los ingleses (Tratado de Buzançais). Con la muerte de Enrique IV (20 de marzo de 1413) concluye la alianza entre ingleses y armañacs.

Enrique V de Lancaster (1387-1422), hijo de Enrique IV, reanuda la guerra contra Francia y consigue la decisiva victoria de Azincourt (25 de octubre de 1415), que le permite anexar buena parte de la Francia septentrional. Con el Tratado de Troyes (1420), Carlos VI lo nombra heredero y sucesor y le concede como esposa a su hija Catalina (1401-1437). El matrimonio se celebra en Troyes el 12 de junio. Enrique V se establece en París, en el Palacio del Louvre. En él se hacen realidad los planes del bisabuelo Eduardo III de ceñirse las dos coronas. Pero el éxito es breve porque en 1422 le sobreviene la muerte.

El crac de la monarquía se da con Enrique VI de Lancaster (1421-1471), hijo de Enrique V y Catalina de Valois, proclamado rey de Francia e Inglaterra a la edad de un año. Juan, duque de Bedford (1389-1435), asume la regencia en Francia, y en Inglaterra su hermano Humphrey, duque de Gloucester (1390-1447). El canciller Guillermo de la Pole (1396-1450), conde y luego duque de Suffolk, jefe del partido pacifista, concierta en 1444, contra el parecer de los hermanos del rey, el matrimonio de Enrique VI con Margarita de Anjou (1430-1482), sobrina de Carlos VII (1403-1461): las nupcias, celebradas al año siguiente, deben convertir en paz la tregua con Francia, pero al vencer las fechas se reanuda la guerra. La debilidad política del soberano se agrava a causa de su locura. En 1450 el Parlamento acusa al canciller Suffolk, amante de la reina, de alta traición porque ha hecho la promesa de restituir a Francia las posesiones inglesas de Anjou y Maine. Según el procedimiento de incriminación *(impeachment),* la decisión le corresponde al soberano, quien, en contra de la maniobra de los parlamentarios, le conmuta la pena capital por el exilio en Francia durante cinco años. Los opositores mandan asesinar a Suffolk antes de que se embarque (2 de mayo de 1450). La reina se apoya en el conde de Somerset (1406-1455) contra las presiones de Humphrey, duque de Gloucester y jefe del partido popular. En el lugar de Gloucester toma la dirección del partido popular Ricardo, duque

El fin de la Guerra de los Cien Años

de York (1411-1460), que le impone su protectorado (1453) a Enrique VI. El 13 de octubre nace el príncipe Eduardo (1453-1471). La experiencia del protectorado se agota dos años más tarde, al recuperar Enrique VI la salud. Desilusionado por no haber sido llamado a formar parte del Consejo del rey, Ricardo de York se adueña del poder por el camino de las armas, venciendo en la batalla de St. Albans.

El poder exagerado de los ministros, la lucha por el poder y corrupción del Parlamento, el desastroso fin en 1453 de la larga y extenuante Guerra de los Cien Años con Francia, las graves tensiones y conflictos al interior del país por controlar la monarquía y la locura del soberano compendian el reinado de Enrique VI. Dos casas emparentadas con la monarquía gracias a la política matrimonial de Eduardo III (1312-1377), las casas de York y Lancaster, luchan entre sí por el poder. Se trata de la guerra civil.

La Guerra de las Dos Rosas (1455-1485)

La Guerra de las Dos Rosas, así conocida por los respectivos símbolos heráldicos enarbolados por las dos familias —una rosa blanca los York y una roja los Lancaster—, arrecia durante 30 años, con estragos, saqueos, destrucciones y confiscaciones que contribuyen a la destrucción de numerosas casas nobiliarias. Una segunda crisis de locura le impide gobernar al rey Enrique VI. De nuevo se recurre al protectorado (1455-1456) de Ricardo de York. La reina deja Londres, pero regresa pocos meses después. La reconciliación es provisional, pues en 1559 estalla de nuevo la guerra civil entre las casas de York y Lancaster. Eduardo (1442-1483), hijo del duque Ricardo de York —nacido en Ruan en 1442—, huye a Calais en octubre de 1459 con su primo Ricardo Neville (1428-1471), conde de Warwick; retorna a Inglaterra en junio de 1460 para apoyar a los partidarios de su casa. El 10 de julio participa en la batalla de Northampton, en la que su padre Ricardo de York hace prisionero al rey Enrique VI, mientras que la reina Margarita se refugia primero en Gales y luego en Escocia. El 30 de diciembre matan a Ricardo de York en la batalla de Wakefield. Eduardo, nuevo jefe de los York, derrota a Jasper Tudor (1431-1495), conde de Pembroke, en febrero de 1461 en Mortimer's Cross.

Fuga de Eduardo de York

El ejército de la reina gana la segunda batalla de St. Albans, permitiéndole regresar a Londres por breve tiempo. Enrique VI se muestra débil al permitir que Eduardo se corone rey en Londres el 4 de marzo de 1461.

Eduardo IV de York promulga leyes suntuarias en 1463 con el fin de obtener el apoyo de la aristocracia contra la burguesía mercantil. Combate contra el soberano legítimo y la reina Margarita de Anjou; derrota a Enrique VI, a quien encierra en la prisión de la Torre de Londres (1464). Pero lo abandonan los suyos y el poderoso Ricardo Neville, conde de Warwick, el

Kingmaker. En 1468, con el "estatuto de las libreas", le concede a los aristócratas tener sus propios dependientes armados para que los ayuden. Trata de reconstituir la alianza con el duque de Borgoña, concertando el matrimonio entre Carlos *el Temerario* (1433-1477), heredero de Felipe *el Bueno* (1396-1467), y su hermana Margarita (1446-1503). Warwick planea y concierta el matrimonio entre su hija Isabel (1451-1470) y Jorge, duque de Clarence (1449-1478) desde 1461, hermano de Eduardo, para contraponerlo como rey al hermano, con el beneplácito de Luis XI (1423-1483). En abril de 1470 el rey Eduardo manda al exilio a Jorge y a Warwick, quien dispone de una flota de 10 naves. Habiéndose aliado con la reina Margarita de Anjou contra el usurpador, regresan a Inglaterra en septiembre del mismo año y obligan a Eduardo a huir a Borgoña: después de seis años de cárcel, Enrique VI es reinstalado en el trono (1470). Eduardo IV se refugia junto con su hermano Ricardo, futuro Ricardo III (1452-1485), llamado *el Jorobado,* en Holanda, donde prepara una expedición contra Enrique VI. En 1471 retorna a Inglaterra, derrota a Jorge y mata a Warwick en Carnet; en la batalla de Tewkesbury, por el contrario, captura a la reina Margarita de Anjou y a su hijo Eduardo, a quien manda degollar. Su hermano Ricardo de York derrota en Northampton a Enrique VI, que es asesinado (1471). Derrotados los Lancaster, Eduardo IV de York recupera el poder, pero encuentra un temible adversario en su hermano Jorge, duque de Clarence, lugarteniente de Irlanda desde 1462, casado desde 1469 con la hija del difunto lord Warwick. En 1478 la lucha por el poder y el control de la herencia Neville opone a los hermanos de la Casa de York: Eduardo, Jorge y Ricardo, que ha desposado a Ana Neville (1456-1485), hija menor de Warwick, y que reivindica la herencia contra las pretensiones de Jorge. El duque de Clarence organiza una conjura contra Eduardo, pero es asesinado por decisión de los dos hermanos. En esos años de guerra civil John Fortescue (*ca.* 1385-*ca.* 1479) compone hacia 1470 el *De laudibus legum Angliae* —en las que exalta el derecho inglés en polémica con el francés: la *common law* salvaguarda la propiedad de la tierra, que es la base del prestigio y el poder de las clases dominantes— y la *Governance of England,* en la que exalta a una monarquía templada por el Parlamento y la *common law.* El jurista proyecta la reconstrucción de las relaciones jurídicas, políticas y sociales.

Occisión de Warwick

De laudibus legum Angliae *y el derecho inglés*

Eduardo IV intenta recuperar los territorios perdidos en Francia, pero es derrotado por el rey Luis XI, que le impone el Tratado de Picquigny en 1475. Muere en 1483, dejando dos hijos menores, Eduardo y Ricardo. Su sucesor es el hijo de 13 años, Eduardo V (1470-1483), nacido en Westminster en 1470 de Elizabeth Woodwille (*ca.* 1437-1492), que es proclamado rey el 9 de abril bajo la tutela de su tío Ricardo, duque de Gloucester. Veinte días más tarde este último lo manda encerrar en la Torre de Londres junto con su hermano Ricardo, duque de York (1473-1483). Manda a la prisión también a los tíos maternos, los lores Rivers y Grey. Se hace proclamar lord protector y para

controlar al consejo manda asesinar a lord Hastings, quien se opone a sus planes. Después de mandar asesinar a los dos vástagos reales, el 25 de junio de 1483 se hace proclamar rey por un Parlamento subyugado. Ricardo III *el Jorobado* encuentra un fuerte rival en Enrique Tudor. En 1485, abandonado por su ejército, enfrenta voluntariamente la muerte en la batalla de Bosworth, donde es derrotado por Enrique Tudor, que es aclamado rey.

La reorganización político-administrativa

Enrique VII Tudor (1457-1509), hijo de Margarita de Beaufort (1443-1509), heredera de la casa de Lancaster, y de Edmundo Tudor (1431-1456), conde de Richmond, hermanastro de Enrique VI por parte de la madre, la reina Catalina de Valois, se casa en 1486, en señal de paz, con Isabel de York (1466-1503), hija de Eduardo IV. Combate contra dos pretendientes al trono, Lambert Simnel (*ca.* 1477-1525) y Perkins Warbeck (1474-1499). En 1487 derrota a las tropas irlandesas de Simnel en Stoke-upon-Trent; 10 años después manda ahorcar a Warbeck. El soberano se empeña en debilitar políticamente a la antigua nobleza sobreviviente y devolver el orden y la paz. Manda que la Cámara estrellada procese a los revoltosos, quienes, reconocidos culpables de abusos y violencia, son condenados a muerte, mientras sus bienes son confiscados y devueltos al patrimonio del rey.

Enrique VII Tudor fortalece la monarquía

En 1484 consigue que el Parlamento apruebe los impuestos de aduana y consumo durante todo el tiempo de su reinado, como ha sucedido en 1398, 1415, 1453 y 1465. Gobierna con ayuda del Consejo Real, del que forman parte hombres que le son leales, en su mayoría provenientes de la burguesía, mientras que limita las intervenciones del Parlamento, ahora reducido a órgano consultivo y convocado raramente, después de limitar su control sobre la tasación. También recurre a formas de imposición financiera extraparlamentaria, como los préstamos forzosos, aprobados retroactivamente por el Parlamento.

Nombra a los jueces de paz para la administración local de la justicia escogiéndolos entre la pequeña nobleza de provincia, la *gentry;* potencia la burocracia como cuerpo del soberano; reordena las finanzas; controla las corporaciones, limitando su autonomía, y favorece el desarrollo económico y comercial de la pequeña burguesía.

Pacta la Paz de Étaples con Francia y pone los cimientos de la alianza con Escocia, concertando en 1499 el matrimonio entre su hija Margarita (1489-1541) y el rey Jacobo IV Estuardo (1473-1513). Por obra suya, la monarquía sale reforzada.

Véase también
Historia "El fin de la Guerra de los Cien Años", p. 37; "El reino de Francia", p. 65; "Escocia", p. 82.

ESCOCIA

Renata Pilati

En el Trescientos Escocia debe combatir muy duro contra los ingleses para conquistar su independencia. Los Estuardo, que se imponen en 1371, en el siglo XV continúan luchando contra los ingleses y los otros clanes, y en función antiinglesa establecen estrechas alianzas con los franceses y la Iglesia. La reorganización administrativa y judicial, el desarrollo económico y cultural, gracias entre otras cosas a las tres universidades, contribuyen al fortalecimiento de la monarquía.

La lucha por la independencia

Para controlar Escocia, el rey de Inglaterra Eduardo I (1239-1307) sienta en el trono a Juan Balliol (*ca.* 1249-*ca.* 1314) en 1291, pero los escoceses se rebelan. Eduardo logra anexar Escocia a Inglaterra en 1303, pero los escoceses eligen en 1306 a Roberto Bruce (1274-1329) como rey, haciendo así que la guerra sea inevitable. Bruce guía a los rebeldes con el apoyo del clero, que es contrario a la concesión de los beneficios a los ingleses, y los predicadores escoceses comparan la lucha contra los ingleses con las Cruzadas contra los musulmanes en Tierra Santa. Bruce derrota a los ingleses en Bannockburn en 1314. Con el Tratado de Northampton de 1329 Eduardo III (1312-1377) reconoce la independencia de Escocia, pero después de la muerte de Bruce trata de recuperar el control, favoreciendo el ascenso al trono de otro Balliol, Eduardo (*ca.* 1282-1364), que mantiene el poder de modo inestable y discontinuo de 1333 a 1356. Entre 1333 y 1346 los escoceses le ponen como opositor a David II Bruce (1324-1371), hijo de Roberto y su segunda esposa, Isabel de Burgh (*ca.* 1289-1327). Eduardo Balliol es derrotado en Annan por Archibaldo Douglas (¿?-1333), que a su vez es derrotado y asesinado en Halidon (1333). David II es hecho prisionero por los ingleses en 1346 en Hill Neville's Cross; es liberado 10 años después y, con el Tratado de Berwick, reinstalado en el trono, que conserva desde 1356 hasta su muerte en 1371. Su sucesor es su sobrino Roberto II (1316-1390): coronado en 1371, da inicio a la dinastía de los Estuardo.

Juan y Eduardo Balliol

Los Estuardo se imponen entre luchas y conjuras

Roberto II Estuardo sigue una política antiinglesa y se alía con Francia. En 1378 se pone del lado del papa aviñonés Clemente VII (1342-1394, antipapa desde

1378), elegido por los cardenales franceses en el cónclave de Fondi en oposición a Urbano VI (*ca.* 1318-1389, papa desde 1378), reconocido por Inglaterra. En el curso de la Guerra de los Cien Años Escocia apoya a Francia contra Inglaterra.

A la muerte de Roberto II el poder pasa a su hijo Juan, conde de Fife, que adopta el nombre de Roberto III de Escocia (*ca.* 1340-1406), pero le confía el mando a su hermano Roberto, primer duque de Albany (*ca.* 1340-1420). En 1399 los opositores apoyan la candidatura de David Bruce, que es nombrado gobernador del reino por los Estados reunidos en Perth. El rey Roberto III de Fife desafía a Bruce en campo abierto y lo derrota en Falkland, condenándolo a morir de inedia. El duque de Albany no renuncia al poder y, para evitar la competencia, envía a Francia a su sobrino Jacobo (1394-1437), hijo de Roberto III y heredero al trono. Los piratas capturan a Jacobo por voluntad de Enrique IV (1367-1413) y hecho prisionero es llevado a Londres: se convierte en rey estando en prisión, a la edad de 12 años, después de la muerte de su padre en 1406. Jacobo I permanece 12 años prisionero de los ingleses, recluido primero en la Torre de Londres y luego hospedado en Windsor por Enrique V (1387-1422).

El duque de Albany, tío de Jacobo I, gobierna Escocia hasta 1420, año de su muerte, y su hijo Murdoch (1362-1425) la gobierna luego hasta 1424. Son años de luchas entre los clanes. Se fortalecen los Douglas, que poseen importantes territorios fronterizos en el sur, y los lores de las Highlands. Durante el pequeño Cisma de Occidente Escocia apoya, como lo hace Francia, al papa aviñonés Benedicto XIII (1329-1422, antipapa de 1394 a 1417). Francia retira su lealtad al pontífice en 1408, mientras la fiel Escocia obtiene en 1414 la bula que instituye la Universidad de San Andrés, la primera, que acepta que los jóvenes estudien en su propio país sin tener que trasladarse a París, sede habitualmente preferida a las inglesas de Oxford y Cambridge. Cuando el concilio se reúne en Constanza los rectores de las universidades aconsejan al duque de Albany que abandone a Benedicto XIII y apoye a Martín V (1368-1431, papa desde 1417).

La fidelidad al papado aviñonés

En 1424 Jacobo I Estuardo se casa con Juana Beaufort (*ca.* 1404-1445), hija de Juan Beaufort, conde de Somerset (1373-1410), y sobrina de Enrique IV, conocida en la corte de Windsor, y es liberado gracias a un rescate de 40 000 escudos y a la promesa de paz perpetua. Al regresar a Escocia Jacobo toma el poder y en 1425 manda ajusticiar a su primo Murdoch. Devuelve el orden persiguiendo a los nobles revoltosos, reorganiza la administración judicial e instala una corte para los procesos civiles. Reordena las finanzas, pero el aumento de los impuestos suscita el descontento de la población, que vive miserablemente —las viviendas son cabañas con techos de hojarasca y ramas y las puertas de piel de buey, según la descripción que hace de su viaje Eneas Silvio Piccolomini, el futuro papa Pío II (1405-1464, papa desde 1458)—. Jacobo I quiere hacer del Parlamento un instrumento de control de la corona, por lo que obliga a los grandes propietarios a participar en las sesiones, pero su proyecto encuentra resistencias. Fracasa también

Jacobo I Estuardo

su propósito de someter a los señores feudales del norte. El clero mismo está dividido en dos facciones, que siguen a Martín V y a Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431) durante el Concilio de Basilea. Jacobo I proporciona ayuda a Carlos VII (1403-1461), rey de Francia, ocupado combatiendo contra Inglaterra en aquella que se considera la fase final de la Guerra de los Cien Años, y pone los cimientos de la alianza dando su beneplácito al matrimonio de los respectivos hijos, Margarita, (1423-1444) y el delfín Luis, futuro Luis XI (1423-1483). Margarita de Escocia se traslada en 1435 a Francia, donde se celebra el matrimonio el año siguiente.

Guiados por Roberto Graham, los opositores de Jacobo I organizan una conjura para asesinarlo e instalar en el trono a Walter Estuardo (¿?-1437), gobernador de Atholl. Los conjurados logran eliminar al rey, aunque son capturados y ajusticiados.

Luego sube al trono un niño de siete años, Jacobo II (1430-1460), hijo del difunto soberano y Juana Beaufort, y James Kennedy (*ca.* 1408-1465), obispo de San Andrés, asume la regencia. La ciudad de Edimburgo es proclamada capital del reino. Las luchas por controlar el poder implican a las poderosas familias Chrichton y Douglas-Livingstone. Archibaldo Douglas (1372-1424), duque de Turena, entra en el consejo de regencia y se vuelve lugarteniente general: le confía el gobierno a Alejandro Livingstone y Guillermo Chrichton (*fl.* siglo XV). A la muerte de Archibaldo Douglas, la reina se casa con Jacobo Estuardo de Invermeath (*ca.* 1383-1451) para defenderse del poder exagerado de los dos regentes, pero poco después es recluida junto con su consorte en el castillo de Stirling. Los Douglas son derrotados, pero es precisamente un Douglas quien elimina a Guillermo Chrichton.

Jacobo II toma el poder a la edad de 19 años; se casa con María de Egmont de Güeldres (*ca.* 1434-1463) y prosigue la política paterna antinobiliaria mandando decapitar a muchos nobles revoltosos. Con apoyo francés se libera de Alejandro Livingstone, Guillermo Douglas (1425-1452), que se encuentra en una lucha con el canciller Chrichton, y Jacobo Douglas (1426-1488), cuyos bienes manda confiscar. Luego tiene que enfrentar una nueva rebelión de los nobles; después de tres años los Douglas, derrotados en Arkinholm en 1455, huyen a Inglaterra. En estos años de lucha la política cultural de la monarquía se ve favorecida por la fundación en 1451 de la segunda universidad en Glasgow, un activo centro comercial en el estuario del río Clyde, por obra del obispo William Turnbull (¿?-1454), que ha obtenido la bula correspondiente de manos del pontífice Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447). Jacobo II favorece las reformas legislativas emprendidas por su padre y apoya la administración, que se vale de personal calificado. Combate contra Inglaterra y le pide ayuda al viejo aliado de su padre, el rey de Francia Carlos VII, a quien Jacobo I ha ayudado contra Inglaterra. La hermana Margarita, nuera de Carlos VII, ha desaparecido en 1444, por lo que ya no existe la posibilidad de mediación. El rey de Francia rechaza las ayudas militares. En Inglaterra

Jacobo II

ha iniciado la Guerra de las Dos Rosas entre las casas de York y Lancaster, y Jacobo II se alía con los primeros contra los segundos, que apoyan a los Douglas contra él. Jacobo II asedia, y reconquista, en 1460 el castillo de Roxburgh, importante plaza fuerte que está en manos de los ingleses, pero lo mata una bala de cañón: en efecto, la artillería ha impuesto su predominio en la conducción de la guerra. El heredero, Jacobo III (1451-1488), hijo de Jacobo II y María de Egmont, tiene sólo nueve años de edad y el gobierno le es confiado, como lo ha sido durante la minoría de edad de su padre, a James Kennedy, obispo de St. Andrews, quien lo ejerce durante cinco años, hasta su muerte, acaecida el mes de julio de 1465. En 1462 dos poderosos señores, Juan, lord de las Islas, y Douglas, regresan del exilio, se ponen de acuerdo para repartirse Escocia y hacer de ella dos Estados vasallos de Inglaterra, pero la alianza fracasa. Después de la muerte de Kennedy, Jacobo III le confía el gobierno a sus favoritos, provocando descontento en la nobleza. En 1469 se casa con Margarita de Dinamarca (1456-1486), hija de Cristiano I (1426-1481) y Dorotea de Brandeburgo (1430-1495), que aporta como dote las islas Orkney y Shetland, conquistadas a los noruegos y pasadas a los daneses: Escocia alcanza así su máxima extensión territorial. En 1472 la diócesis de St. Andrews es elevada a arzobispado.

Jacobo III

El rey tiene que controlar una oposición cada vez más dura, organizada por sus propios hermanos, el conde de Mar (¿?-1479) y Alejandro, duque de Albany (*ca.* 1454-1485). Jacobo III manda asesinar al conde de Mar, pero no logra echar mano a Alejandro, que huye a Francia en 1479, de donde pasa a Inglaterra y le rinde homenaje al rey Eduardo IV (1442-1483), que en 1482 le proporciona ayuda para que reconquiste el trono escocés. En 1482 cae la fortaleza de Berwick: Jacobo III es hecho prisionero pero lo libera su hermano Alejandro. Los nobles, guiados por Archibaldo Douglas, quinto conde de Angus (1449-1513), que pertenece a la rama más joven de la poderosa familia, en lugar de defender Escocia de los ingleses prefieren deshacerse de Roberto Cochrane (¿?-1482), uno de los favoritos del rey. En 1487 el rey estipula el concordato con Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484), quien reconoce al soberano amplios poderes en materia de beneficios. Los nobles se coaligan contra él, decididos a privarlo del trono proclamando rey a su hermano Jacobo, que acepta. Jacobo III enfrenta a los rebeldes, pero es derrotado y asesinado el 11 de junio de 1488 en la batalla de Sauchieburn, cerca de Stirling.

La inestable paz con Inglaterra

Jacobo IV (1473-1513), nacido en el castillo de Stirling el 17 de marzo de 1473, es coronado rey en Scone el 26 de junio de 1488, a la edad de 15 años, por lo que el poder lo ejerce el canciller Archibaldo Douglas, conde de Angus, artífice de la revuelta. Bajo su guía el rey promueve el desarrollo económico

y comercial, fundando dos nuevos astilleros navales y dotando de 38 buques a la marina real. En 1489 tiene que enfrentar una revuelta de los nobles en la que, entre otros, participa Walter Kennedy (*ca.* 1455-*ca.* 1518), ligado a la corte y a los círculos políticos ingleses, a los que ha frecuentado desde los años de estudio en Oxford, donde se gradúa en 1478. En 1492 se erige en Glasgow el segundo arzobispado, que con el de St. Andrews alimenta las rivalidades y los celos en lugar de consolidar las estructuras de la Iglesia. En 1494 Escocia obtiene su tercera universidad, en Aberdeen, al lado del río Don, puerto pesquero del Mar del Norte.

Jacobo IV, que ha fortalecido su poder sometiendo en 1493 al Lord de las Islas, establece buenas relaciones con Enrique VII Tudor (1457-1509), el nuevo rey de Inglaterra que ha tomado el poder en 1485, después de una guerra civil de 30 años. En 1502 los dos soberanos suscriben un tratado de paz perpetua e inician las negociaciones relativas al matrimonio entre Jacobo IV y Margarita Tudor (1489-1541), hija de Enrique VII. Guillermo Dunbar (*ca.* 1460-*ca.* 1520), poeta escocés de la corte, escribe el poema "In Honour of the City of London", y con ocasión de la boda, celebrada en Edimburgo el 8 de agosto en 1503, "The Thrissill and the Rois", que celebra la unión del cardo escocés con la rosa inglesa. Con el matrimonio, Jacobo IV adquiere el derecho de sucesión al trono inglés, que —un siglo más tarde— habrá de beneficiar a su sobrino Jacobo VI de Escocia, o sea, Jacobo I de Inglaterra (1566-1625), a la muerte sin herederos de Isabel Tudor (1533-1603). La paz es de breve duración. Aliado de Luis XII, rey de Francia (1462-1515), en lucha con Enrique VIII (1491-1547), Jacobo IV combate contra los ingleses: se enfrenta a la armada inglesa, guiada por Tomás Howard (1443-1554), segundo duque de Surrey, en la batalla de Flodden Field, en la comarca de Northumberland. Jacobo IV muere en el campo de batalla el 9 de septiembre de 1513. Su viuda, Margarita Tudor, se casa con Archibaldo Douglas, sexto conde de Angus (1490-1557). El reino ha caído bajo el control de una minoría turbulenta e incapaz.

El tratado de paz entre Jacobo IV y Enrique VII

Véase también
Historia "El reino de Inglaterra", p. 77.

EL IMPERIO GERMÁNICO

GIULIO SODANO

Entre los siglos* XIV *y* XV *los emperadores han regresado a desempeñar el antiguo papel de simples gobernantes de Alemania. Wenceslao de Luxem-

burgo es depuesto por los electores y en su lugar es elegido su hermano Segismundo, empeñado en superar el cisma de la Iglesia convocando a los concilios de Constanza y Basilea. Con la elección sucesiva de tres miembros de la casa de los Habsburgo el título imperial se convierte a partir de entonces en una prerrogativa tradicional de la Casa de Austria. Pero ni siquiera los Habsburgo logran dar un viraje efectivo al poder del soberano en Alemania.

Los últimos Luxemburgo: Wenceslao y Segismundo

Entre el final del siglo XIV y el inicio del XV la autoridad imperial está involucrada en el gravísimo problema del cisma de la Iglesia de Occidente. En su obra como emperador, Wenceslao de Luxemburgo (1361-1419), que también es rey de Bohemia, tiene una tarea nada fácil, tanto por el cisma como por los desacuerdos al interior del imperio mismo. En el curso de su reinado no logra realizar acciones significativas que superen la crisis de la Iglesia ni consigue que Roma lo corone. Tiene muchos enemigos dentro de Alemania que le crean la imagen de emperador borracho y violento. Wenceslao es criticado sobre todo por no sostener adecuadamente al papa romano y por haber cedido el control de Lombardía a los Visconti. En 1400 los electores lo deponen y eligen emperador a Roberto (1352-1410), un conde palatino. A una Alemania ya lacerada por la escisión de la Iglesia se agrega la división entre quienes sostienen al rey y los que apoyan al antirrey. Roberto es sólo un meteoro en el panorama político alemán, pues muere el mismo año de su elección, y el cisma monárquico es superado en 1411 con la elección de Segismundo de Luxemburgo (1368-1437), hermano de Wenceslao.

Después de hacer amplias concesiones a su hermano, Segismundo, el último emperador de la Casa de Luxemburgo, tiene que resolver la exigencia de legalidad procedente del país, donde se ha impuesto la ley del más fuerte y se libra una continua lucha entre señorías territoriales y ciudades. Pero la monarquía no está absolutamente en grado de poner orden al caos alemán y Segismundo, por otra parte, carece particularmente de recursos. Inútilmente intenta desarrollar una política centralizadora.

Pero al estar absorbido por los problemas de Bohemia, los príncipes lo acusan de ausentismo, mientras que él, a su vez, los acusa de dar escaso apoyo a su política. Su gran proyecto es convocar a un concilio para poner fin al cisma y superar las divisiones religiosas de Bohemia. Logra convocar al concilio, pero en cambio es duramente combatido por los husitas, que no le perdonan que haya condenado a la hoguera a Jan Hus (*ca.* 1370-1415) en Constanza, no obstante haberle concedido un salvoconducto. El resultado es que Bohemia, al haberse rebelado, de hecho ya no es alemana. Sin embargo, mérito de Segismundo es devolver prestigio internacional a la institución imperial gracias a los concilios de Constanza y Basilea.

El cisma de la Iglesia de Occidente

El advenimiento de los Habsburgo: Federico III

Después de la muerte de Segismundo, el 14 de marzo de 1438 es elegido emperador Alberto II de Habsburgo (1397-1439). A partir de este momento y durante los 300 años siguientes la familia de los Habsburgo se ceñirá la corona imperial. Con la elección de tres miembros de la casa, sucesivamente en 1438, 1440 y 1486, el imperio va adoptando la forma de una monarquía casi hereditaria. Pero, no obstante lo anterior, los emperadores tienen escaso margen de acción. Alberto es elegido por unanimidad, pero con el preciso pacto de disminuir el peso y el poder de las ciudades en favor de los príncipes alemanes y consultar a los electores sobre las cuestiones relativas al gobierno del imperio. Alberto es también rey de Hungría y Bohemia, pero la primera está sometida ahora a la presión de los turcos y en la segunda es rechazado por los husitas. Muere repentinamente el 27 de octubre de 1439.

Federico III de Habsburgo (1415-1493) es elegido emperador en 1440 a la edad de 24 años. Los príncipes lo eligen tan joven con el fin de consolidar su poder territorial aprovechándose de su debilidad. Federico, por otra parte, a causa de los problemas internos en sus dominios, divididos entre más ramas de la familia, recibe la corona en Aquisgrán sólo dos años después. Pero también después está poco presente en los territorios alemanes, puesto que lo absorben enormemente las dificultades de los territorios de los Habsburgo. Sólo cuando después de 1463 logra reunir una buena parte de los dominios dispersos entre las tres casas de los Habsburgo puede dedicarse a la política imperial, pero también en este caso con altibajos. Su verdadero gran triunfo político sigue siendo el matrimonio de su hijo Maximiliano (1459-1519) con María de Borgoña (1457-1482), hija de Carlos *el Temerario* (1433-1477) y su heredera de Flandes y el Franco Condado. En los últimos años de su reinado Federico sufre también la vergüenza de ser derrotado duramente por Matías Corvino (*ca.* 1443-1490), que lo echa de sus tierras hereditarias y lo obliga a vagar por el imperio, viviendo en condiciones de miseria. Ya anciano, el 16 de febrero de 1486 da su consentimiento para que elijan rey de los romanos a su hijo Maximiliano. A Maximiliano, como a su padre, se le oponen Baviera y Suiza. A la muerte de Federico, ocurrida en 1493, Maximiliano asume el título de emperador y supera el obstáculo de la fallida coronación romana obteniendo que el papa le otorgue el título de "emperador electo".

Un reino con altibajos

Maximiliano de Habsburgo

El advenimiento de Maximiliano es al parecer el inicio de una nueva época. El nuevo emperador es un personaje singular, lleno de dotes y ambiciones.

Por un lado es un caballero medieval y, por el otro, ya está fuertemente influido por el Renacimiento. A partir de la segunda mitad del siglo XV ya se respira en Alemania un aire nuevo: Nicolás de Cusa (1401-1464) propone ideas precisas para reformar y fortalecer la Dieta. Maximiliano hace suyas estas propuestas con el apoyo de otro reformador, Alberto de Maguncia (1490-1545). El Reichstag se vuelve más activo y casi da la impresión de que se puede transformar en una asamblea nacional. Cuando Maximiliano se dirige a la Dieta para obtener ayudas encauzadas a enfrentar el avance de los turcos, ésta responde pidiendo reformas. En Worms, en 1495, y en las Dietas de los años sucesivos, se trata, por tanto, de poner fin al desorden endémico, declarando fuera de la ley las guerras privadas y pidiendo la paz general. Para hacer lo anterior efectivo se crea un tribunal supremo imperial *ad hoc* y se instituye la tasa imperial *(pfennig comune)* destinada a financiar al ejército imperial. También se prevé la creación de un consejo ejecutivo permanente, la división del imperio en circunscripciones y la reunión anual del Reichstag. Pero, de hecho, nada de esto se realizará, excepto el tribunal supremo.

En realidad, también a Maximiliano, no obstante su activismo y ambición, le faltan recursos adecuados, lo que demuestra tanto en el gobierno como en las actividades económicas. El título de rey de Alemania no le sirve para poner orden en la confusión que provoca el doble papel que desempeña. Las pretensiones imperiales a la soberanía universal no hacen más que debilitar la posición misma de los Habsburgo como reyes de Alemania, puesto que los príncipes alemanes prefieren enmarcar su fidelidad en un contexto imperial genérico más que en el seno de una monarquía nacional más rígida. Los propios Habsburgo, por otra parte, no hacen grandes esfuerzos por transformarse en reyes alemanes. En lugar de construir un Estado monárquico como lo están haciendo lo soberanos de Inglaterra, Francia y España, Maximiliano malgasta sus energías persiguiendo las finalidades universalistas del imperio. Por otra parte, está dedicado a hacer una política volcada al crecimiento del poder y la influencia de la familia de los Habsburgo, en demérito de la misma autoridad imperial. A este propósito es célebre el juicio que emite Leopold von Ranke sobre el emperador: "Vivía de los intereses de su Casa". Obra maestra política de Maximiliano es, según la típica práctica de los Habsburgo, el matrimonio de su hijo Felipe *el Hermoso* (1478-1506) con Juana (1479-1555), hija de los Reyes Católicos. Los Habsburgo proporcionan el ejemplo más brillante de los nacientes intereses dinásticos al convertirse en la fuerza política más activa en la Europa que se asoma a la modernidad.

El poder de los Habsburgo

Véase también

Historia "El área germánica y los territorios de los Habsburgo", p. 90.

EL ÁREA GERMÁNICA Y LOS TERRITORIOS DE LOS HABSBURGO

GIULIO SODANO

Alemania se encuentra en el caos político a causa de las contraposiciones entre príncipes y ciudades, mientras la autoridad imperial, no obstante que ya se han sucedido tres Habsburgo, sigue siendo frágil. Los príncipes reivindican derechos jurisdiccionales con respecto a los centros urbanos que están en el ápice de su riqueza. Estallan conflictos entre señores feudales y ligas de ciudades. Los procesos de territorialización de los príncipes convierten a los Hohenzollern en los señores más poderosos de la zona oriental, mientras que en la meridional los Habsburgo reunifican sus territorios.

ALEMANIA EN EL SIGLO XV: UN CONJUNTO HETEROGÉNEO DE ESTADOS

En el siglo XV los viejos ducados en torno a los que se ha constituido la Alemania medieval (Sajonia, Franconia, Baviera, Suabia y Lorena) se han desintegrado y entrado en decadencia. Han aparecido en escena nuevas familias, como los Habsburgo y los Hohenzollern, se presentan nuevas combinaciones con la Sajonia dividida y aparecen nuevas fuerzas con las ciudades imperiales. Las regiones periféricas, como Suiza, Italia y los Países Bajos, se están independizando.

La Alemania del siglo XV se encuentra en un caos político completo. Es una multiplicidad de Estados que tienen intereses contrastantes. Sólo en el marco de los territorios principescos se realiza un proceso de reorganización del Estado, que en ciertos aspectos es semejante a cuanto se está viendo en los otros Estados europeos.

El Reichstag

El núcleo de la unidad de Alemania es la Dieta imperial o Reichstag, que representa a casi toda Alemania, menos a caballeros y campesinos, que no tienen representantes directos. Al inicio del siglo XV la Dieta manifiesta cierta vitalidad, pero durante el reinado de Federico III (1415-1493) cae en la inercia total. El emperador convoca a las dietas, pero durante 30 años no asiste a ninguna de ellas. La Dieta, por otra parte, no es un sistema organizado: no hay reglas acerca de quién la debe convocar, a quién se debe convocar, el lugar, la frecuencia, las modalidades de desarrollo de las sesiones, los procedimientos y los poderes de la asamblea. En el siglo XV está dividida en tres órdenes. El primer colegio es el de los siete electores, como está

definido en la Bula de Oro. El segundo está formado por la antigua asamblea de feudatarios tanto laicos como eclesiásticos. Aquí los príncipes votan uno por uno, mientras que los otros lo hacen en grupos. De aquí que surjan intereses extremadamente divergentes. En teoría, todos los grandes feudatarios son miembros de la Dieta, pero, de hecho, participan sólo los de la Alemania meridional y la central. El tercer colegio, finalmente, está formado por los representantes de las ciudades imperiales. Jamás se ha establecido la relación exacta entre los tres órdenes.

El proceso del "territorialismo" señorial

En el curso del siglo se acentúa el proceso del "territorialismo": los príncipes consolidan los derechos jurisdiccionales y militares adquiridos con el tiempo, ejerciéndolos como una autoridad única y exclusiva sobre un territorio definido. El proceso se ve favorecido por la anarquía eclesiástica en la época del cisma, por la decadencia del sistema feudal a causa del éxito del sistema de los ejércitos mercenarios y por la afirmación del derecho romano en detrimento de la autoridad papal. Los príncipes, además, logran fortalecerse aprovechando la hostilidad de los varios cuerpos territoriales: nobles contra ciudadanos y anticlericalismo generalizado. Alguno que otro príncipe logra intervenir en las contiendas internas de las ciudades, presentándose como garante de la paz y apoderándose luego de éstas.

Un ejemplo del fortalecimiento territorial de los príncipes en el siglo XV es el de Brandeburgo. Segismundo (1368-1437) se lo cede a los Hohenzollern, puesto que se localiza muy lejos de su Hungría para ser gobernado. Federico I Hohenzollern (1371-1440), margrave de Brandeburgo, mejora las posiciones de la familia y le deja el dominio a su hijo Federico (1413-1471), mientras los otros descendientes se tienen que conformar con territorios menores. Así es como se afirma el principio de la transmisión a un solo hijo de gran parte de los dominios familiares. Federico II es el verdadero fundador de la fuerza de los Hohenzollern. Primero desgasta a la nobleza, luego la enrola a su servicio y la utiliza para someter a las ciudades. Su sucesor es su hermano Alberto Aquiles (1414-1486), que favorece la expansión territorial y la consolidación del gobierno interno. En 1473 emana la *Dispositio Achillea,* que establece la ley de sucesión de la Casa de los Hohenzollern: sólo el hijo mayor recibe el título de elector junto con la marca de Brandeburgo, que, con sus otras dependencias territoriales, constituye una unidad indivisible que se habrá de transmitir a todos los primogénitos. A los otros hijos se les destina dinero y los cuantiosos beneficios eclesiásticos. De este modo se afirma el poder de los Hohenzollern como los señores más poderosos de la Alemania oriental.

La situación de Brandeburgo

La conflictividad entre príncipes y ciudades

El siglo se caracteriza por la intensificación de las hostilidades de los señores territoriales hacia las ciudades. No obstante la crisis política, éstas viven una fase económica floreciente: recuperan rápidamente las pérdidas sufridas por la crisis del Trescientos, están en el centro de los circuitos comerciales europeos y presencian el éxito de industrias y oficios, diversificados y nuevos a partir de las tipografías. Mientras el prestigio de la Liga Hanseática está en su ocaso, las ciudades de la Alemania sudoccidental, más industriales, y las situadas a lo largo del Rin y el Danubio, ligadas a los grandes intercambios comerciales, se encuentran en la cima de su riqueza.

Sus ciudadanos, como los Fugger de Augusta, desarrollan en larga escala las técnicas de las finanzas capitalistas, acumulando fortunas sin igual. Cuando en 1520 se fijan las tasas imperiales Colonia, Núremberg y Ulm quedan clasificadas igual que los ricos príncipes electores.

Las controversias entre ciudades y príncipes surgen con motivo de los derechos jurisdiccionales sobre los peajes y las casas de moneda. Los príncipes consideran que las ciudades usurpan sus derechos; éstas, a su vez, denuncian el clima de rapiña que impera en los campos que rodean las ciudades. En 1441 las ciudades de Suabia forman una liga para defender a los viajeros de las violencias que cometen los señores feudales. Participan en ella 31 ciudades, guiadas por Núremberg, Augusta y Ulm. En oposición, se forma una liga de príncipes organizada por Alberto Aquiles Hohenzollern. En 1449 estalla el conflicto con Núremberg por la explotación de una mina. La ciudad derrota al margrave, pero la liga no disfruta de la victoria porque las ciudades no tienen los mismos intereses. Este episodio deja ver con toda claridad la inutilidad de las ligas y a partir de entonces las ciudades adoptan una actitud puramente defensiva frente a los príncipes, negándose a inmiscuirse en las guerras de las otras ciudades.

Ligas de ciudades y príncipes

La conflictividad endémica de la Alemania del siglo XV no concierne sólo el conflicto entre príncipes y ciudades. Los mismos príncipes son todo, menos pacíficos entre ellos, y chocan sobre todo por el reparto de los cargos episcopales. En la nobleza de la Alemania meridional se forman numerosas corrientes contrapuestas entre sí, sobre todo a causa de las luchas de los duques de Baviera luego de la extinción de la rama de los Baviera-Ingolstadt.

Los territorios de los Habsburgo

El ascenso al trono imperial de los miembros de la familia Habsburgo durante tres generaciones seguidas hace que la casa entre de pleno derecho en

el circuito de las cortes de Europa. En el Cuatrocientos los Habsburgo ya no siguen una política expansionista exclusivamente hacia Bohemia y Hungría, sino también hacia los valles alpinos, la llanura véneta y las ciudades de Istria, entrando en conflicto con Venecia. Desde 1363 el Tirol ya forma parte de sus dominios. Pero Austria comienza a verse también seriamente amenazada por los turcos. El peligro otomano sirve para concentrar fuerzas en torno a Austria: si en la época carolingia la región ha desempeñado la función de marca contra los eslavos y los húngaros, ahora funge como antemural frente a los otomanos. Además se van agudizando también los conflictos con los suizos. En el siglo XV las correlaciones de fuerza ya son favorables a los suizos, que aprovechan la división de los Habsburgo en tres casas diversas. En efecto, desde 1379 han surgido la línea albertina y la leopoldina, que a su vez está dividida en la rama de Estiria y la del Tirol. Federico logra reunir gran parte de los dominios, si bien por ello tiene que pagar ingentes censos reservativos a los miembros de su familia. Pero la obra maestra política de Federico es en realidad el matrimonio celebrado el 19 de agosto de 1477 entre su hijo Maximiliano (1459-1519) y María de Borgoña (1457-1482), hija de Carlos *el Temerario* (1433-1477), que aporta a los Habsburgo el Franco Condado y Flandes.

Maximiliano posee Austria, Estiria, Carintia, Trieste, Flandes y Alsacia. Después de la renuncia de su tío Segismundo añade también el Tirol. Pero en 1499 tiene que firmar la paz definitiva que estipula la independencia política de Suiza. Aspira a Bohemia y Hungría, desde hace tiempo terreno en conflicto, primero con los Luxemburgo y luego con los reyes locales. Pero son los Jagellón los que ganan el partido, volviéndose soberanos de tres reinos. Maximiliano juega entonces la carta matrimonial: sus sobrinos Fernando I de Habsburgo (1503-1564) y María de Habsburgo (1505-1558) son desposados con Ana (1503-1547) y Luis (1506-1526), hijos de Ladislao Jagellón (1456-1516). Cuando éste muere, Fernando se convierte en rey de Bohemia. Se le asigna el reino de Hungría a Luis.

El matrimonio de Maximiliano de Habsburgo con María de Borgoña

Véase también
Historia "El Imperio germánico", p. 86.

LA CONFEDERACIÓN SUIZA

Fausto Cozzetto

En el curso del siglo XV los éxitos militares obtenidos por la Confederación de los Cuatro Cantones inducen a los Habsburgo a atenuar su hos-

tilidad hacia los suizos, que los han derrotado en repetidas ocasiones. La división de las adquisiciones territoriales, fruto de los éxitos obtenidos, lleva al cantón de Zúrich a separarse de la Confederación y aliarse con los Habsburgo; pero esta inédita alianza es derrotada en 1440. A estas alturas, las infanterías suizas se han vuelto famosas por sus capacidades militares: los países más importantes de Europa, como por ejemplo la Francia de Luis XI, que estaba aliada con los suizos contra el ducado de Borgoña, solicitan compañías de mercenarios suizos; precisamente las infanterías de la Confederación suiza son las que derrotan a Carlos **el Temerario,** ***aunque sin obtener de estas victorias ventajas políticas reales. La Confederación no es un verdadero Estado, pero su fuerza militar amplía progresivamente sus dimensiones territoriales, hasta llegar a 13 cantones, englobando en los primeros años del siglo XVI todos los territorios al sur del río Rin.***

El control del territorio

Las repetidas derrotas militares que sufren las tropas de los Habsburgo a manos de los suizos dan testimonio de la preponderancia militar de estos últimos en el área meridional del Sacro Imperio romano. El último conflicto entre los Habsburgo y los confederados marca el reconocimiento por parte de los Habsburgo de la independencia de los cantones suizos, al grado de que la paz firmada en 1389 es renovada sin contratiempos cinco años más tarde, pero esta vez los contrayentes asumen un compromiso de 20 años de paz, y posteriormente, en 1417, por medio siglo más. La paz perpetua de 1474 constituye la renuncia definitiva de los Habsburgo a todos los derechos y privilegios que han poseído en los siglos precedentes sobre los territorios que constituyen la Confederación. Al iniciar el siglo XV los cantones se mueven,

Los cantones

ya sea de manera autónoma o gracias a las conexiones que ha vuelto posibles su común organización militar destinada a controlar el territorio al abrigo de las vías de comunicación que atraviesan los límites naturales de la región. Entre las vías más transitadas está el camino del San Gotardo, puesto que los habitantes del cantón de Uri han logrado adueñarse del paso alpino, superando el parteaguas de la vertiente meridional. De hecho, al final de los primeros 30 años del siglo los suizos controlan la Val Leventina del Tesino y la plaza fuerte de Bellinzona. No parece menos relevante la acción de los cantones cuyas ciudades capitales son Berna, Lucerna y Zúrich. En 1412 los suizos llegan a acuerdos con el emperador Segismundo de Luxemburgo (1368-1437), quien quiere desterrar del imperio al duque de Austria e invita a los suizos a ocupar Argovia, que ya es posesión dinástica de la Casa de Austria. Los nuevos territorios conquistados por los ejércitos confederados son asignados en su mayor parte a las tres ciudades citadas

anteriormente; pero el haber tomado posesión de la región permite a los suizos llevar a cabo fácilmente una prolongación de los confines hasta incluir en los territorios conquistados, con perjuicio de los Habsburgo, también Turgovia, que formalmente les ceden los Habsburgo en 1460.

División y ordenamiento administrativo

Bastante significativa de los mecanismos de expansión que las ciudades suizas emplean con respecto de los territorios que geopolíticamente han vuelto a entrar en su esfera de influencia es la política adoptada por los confederados hacia las poblaciones de las regiones, antaño pertenecientes a los Habsburgo, que han adquirido recientemente. A las poblaciones de las bailías se les concede conservar sus costumbres y antiguas franquicias, pero políticamente están sujetas a la Confederación, entre otros motivos porque las nuevas posesiones son administradas por todos los cantones en "bailías comunes". Al disminuir la injerencia de los Habsburgo en los asuntos de los cantones se producen progresivamente diferencias entre las regiones, impulsadas por fuerzas centrífugas ligadas a intereses peculiares. El acontecimiento más vistoso de esta divergencia política tiene lugar con motivo de la repartición de la comarca de Toggenburg, en 1436, entre los cantones de Zúrich y Schwyz. Este último consigue la solidaridad de los otros confederados y juntos imponen la paz a Zúrich en 1440. Esto representa el inicio de un asunto político y militar muy grave que podría entrañar el fin de la Confederación. En efecto, Zúrich, aislado en el plano suizo, se alía con los Habsburgo, representados por el emperador Federico (1415-1493), pero en 1443 los habitantes de Zúrich y los Habsburgo son derrotados por las tropas confederadas, que atacan Zúrich y obligan a las tropas enemigas a emprender la fuga. Al perder la esperanza de derrotar a los confederados, el emperador involucra en el conflicto al soberano francés, Carlos VII (1403-1461), que envía un ejército de 30 000 hombres con la intención de destruir la autonomía confederada. Un pequeño ejército confederado derrota el 26 de agosto de 1444 al poderoso ejército francés en las cercanías de Basilea. El suceso, que acrecienta notablemente la notoriedad ya consolidada de las excelentes dotes militares de los suizos, lleva a la paz a Zúrich y sus aliados, pero la ciudad suiza no podrá recuperar su puesto en la Confederación antes de 1446.

El caso de Zúrich

Los éxitos militares

En Europa se buscan las razones que expliquen el poderío militar que alcanza el ejército de la Confederación, del que aún hoy queda, como todos

saben, un testimonio significativo en la compañía de guardias suizos al servicio del Estado Pontificio. Desde el punto de vista organizativo, su poder se funda en el servicio militar obligatorio para todos los varones entre 16 y 60 años de edad que tienen la condición universal de ser hombres libres. En su conjunto, por tanto, esta maciza comunidad de cantones bien defendida por límites naturales está en grado de poner en activo, en un tiempo relativamente breve, un ejército más numeroso del que son capaces de organizar tanto el Estado francés como el emperador Habsburgo. Por otra parte, su instrumento principal para imponerse en el campo de batalla consiste en el famoso cuadrado —llamado precisamente "suizo"— que coloca juntos, con largas y poderosas armas blancas, a varios centenares de hombres entrenados, por los ejercicios que realizan diariamente, a moverse ágil y unánimemente. La infantería suiza llega a ser, por su movilidad, su resistencia física y por la valentía de los soldados de la Confederación y la fuerte motivación que es defender a su país, el instrumento militar más avanzado presentado por Europa en los umbrales de la Edad Moderna, al menos hasta que el progreso de las artillerías y las armas de fuego no produzca resultados diversos a los daños causados por la infantería en los campos de batalla. Una de las razones que llevarán a estos batallones suizos a convertirse en ejércitos mercenarios, al servicio de las necesidades bélicas de los grandes Estados europeos, la constituye el hecho de que las estructuras territoriales de la Confederación no permiten que la población que la habita le proporcione su sustento al conjunto. De aquí procede el fuerte impulso a dejar el propio país ofreciéndose como mercenarios que siguen a los grandes ejércitos "nacionales" europeos. Piénsese sólo en el hecho de que Francisco I de Valois (1494-1547), en el curso de su prolongado conflicto con Carlos V (1500-1558), logra reunir un ejército de mercenarios suizos de casi 163 000 efectivos. Así pues, durante siglos el ejército suizo se convierte en uno de los protagonistas de la vida política europea; en la segunda mitad del siglo XV salen definitivamente a la luz sus grandes recursos, en particular en la guerra de Borgoña. El duque Segismundo de Austria (1427-1496), después de conducir sin resultados militares, pero con graves desequilibrios financieros, un nuevo conflicto contra la Confederación mediante la Guerra de Waldshut (1468), para poderse rehacer da en prenda a Carlos *el Temerario* (1433-1477), señor de Borgoña, los importantes territorios, antes de los Habsburgo, de la Selva Negra, Brisgovia y Alsacia, determinando una expansión del poderío borgoñón y la reacción de los Estados confinantes. El rey Luis XI (1423-1483) de Francia es el primero en entrar al campo de batalla; después, las ciudades de Mulhouse y Basilea y muchas de Alsacia constituyen una Liga antiborgoñona que acude a los confederados en busca de ayuda militar. Por ello, estos últimos le declaran la guerra a Borgoña en octubre de 1474. A mediados de noviembre de ese mismo año un ejército borgoñón es derrotado por

Determinación del ejército suizo

La Liga contra Borgoña

los suizos en la Lisaine. Carlos *el Temerario* ataca entonces Berna, que le arrebata a la duquesa Yolanda de Saboya (1434-1478), anexándose el cantón de Vaud. La campaña borgoñona parece iniciar bajo auspicios favorables porque Carlos logra conquistar el castillo de Grandson. El ejército suizo, efectivamente, llega tarde a liberar el castillo del asedio borgoñón, pero pocos días después, el 2 de marzo de 1476, derrota con facilidad al ejército borgoñón. El duque de Borgoña concentra entonces sus tropas delante de la pequeña ciudad de Morat, que constituye el último obstáculo para adueñarse de Berna. El 22 de junio el ejército borgoñón es prácticamente destruido en una batalla memorable. El poderío del más temido soberano de la Europa central es definitivamente destrozado, como también su proyecto de recrear un reino en aquella que había sido la Europa lotaringia.

La constitución de la Confederación

Sin embargo, después de la muerte de Carlos *el Temerario* al inicio de 1477 los suizos, que han derrotado a su gran adversario, no son capaces de sacar provecho en el plano diplomático de los resultados militares de sus victorias y los únicos que de hecho sacan ventaja de ello son exclusivamente los grandes soberanos de los países confinantes: Francia y Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519), quienes construyen, sobre el legado borgoñón, una presencia política fortalecida en la Europa de finales del siglo XV. De la gran notoriedad adquirida luchando contra el más temido y valeroso de los soberanos europeos de ese tiempo, los suizos no obtienen beneficios políticos ni territoriales significativos. Entretanto, se acerca la salida definitiva de los cantones confederados del Sacro Imperio romano. Hacia finales del siglo XV, Maximiliano I de Habsburgo intenta una vez más, con la guerra de Suabia, mantener la hegemonía imperial sobre la Confederación, pero el resultado del conflicto es favorable a los confederados, sancionado por la separación, ocurrida con la Paz de Basilea, entre territorios suizos y alemanes. Todos los países y las ciudades situados al sur del Rin entran en la Confederación; entre las más importantes, regiones y ciudades como Basilea, Schaffhausen, Solothurn y Appenzell. Al inicio del siglo XVI, la Confederación pasa de ocho a 13 cantones, y así permanecerá hasta finales del siglo XVIII. Se trata de los cantones de Schwyz, Uri, Unterwald, Lucerna, Zúrich, Glaris, Zug, Berna, Friburgo, Solothurn, Basilea, Schaffhausen y Appenzell.

La Paz de Basilea

Véase también

Historia "El reino de Francia", p. 65; "El ascenso de Borgoña", p. 70; "El área germánica y los territorios de los Habsburgo", p. 90; "La guerra: entre tradición e innovación", p. 248.

BOHEMIA

GIULIO SODANO

En el Cuatrocientos Bohemia está agitada por el movimiento husita. El checo Jan Hus denuncia el estado de corrupción del clero. Excomulgado, Hus va a Constanza a defenderse, pero es procesado y condenado a la hoguera. Los husitas dan vida a un vasto movimiento de oposición a las jerarquías católicas y a los alemanes. Pero se dividen en dos facciones: los moderados utraquistas y los radicales taboritas. La victoria de los primeros hace posible acercarse a los católicos. En la segunda mitad del siglo es elegido rey de Bohemia el checo Jorge de Podebrady, apoyado por los husitas.

EL NACIMIENTO DEL MOVIMIENTO HUSITA

A consecuencia de las reformas de Carlos IV de Luxemburgo (1316-1378), el título de rey de Bohemia se ha vuelto muy importante desde mediados del siglo XIV, en cuanto que su portador es uno de los grandes electores del imperio. A causa de esta nueva condición surgen las contiendas por el título entre los mismos miembros de la Casa de Luxemburgo, no menos que las constantes aspiraciones de los Habsburgo a convertirse en reyes de Bohemia.

El inicio del siglo presencia a la nobleza de Bohemia en pleno tumulto contra el rey Wenceslao (1361-1419), quien, una vez depuesto del cargo imperial, logra salir victorioso de la confrontación al obtener la abolición de una parte de los privilegios, que limitan las prerrogativas reales, que precedentemente ha tenido que conceder. En los últimos años del reinado de Wenceslao estallan las disputas eclesiásticas que arreciarán durante todo el siglo. A inicios del siglo XV Bohemia, efectivamente, está agitada por el movimiento religioso, social y nacional de los husitas.

El checo Jan Hus (*ca.* 1370-1415) es el heredero de varios movimientos religiosos bohemios de finales del siglo XIV, que han denunciado el estado de corrupción del clero y el pueblo. Apreciado por su actividad de predicador en los diversos ambientes sociales de la ciudad de Praga, Hus entra en contacto con las ideas de Juan Wiclef (*ca.* 1320-1384), que desde hace ya algunos decenios circulan en Bohemia. Desde el púlpito de la iglesia de Belén en Praga predica contra la simonía del clero y las indulgencias. Por el prestigio que ha obtenido, en 1409 Hus es elegido rector de la prestigiosa Universidad de Praga, mientras que el arzobispo de la ciudad adopta frente a él, y a quienes lo sostienen, actitudes cada vez más hostiles. Excomulgado,

Jan Hus

Hus apela al concilio. El emperador Segismundo de Luxemburgo (1368-1437) se ha dado a la tarea de convocar al Concilio en Constanza para reunificar a la Iglesia y resolver los problemas de la herejía. Impulsa a Hus a presentarse en el concilio, proporcionándole un salvoconducto. Pero algunos días después de su llegada sus adversarios inducen a las autoridades del concilio a que lo arresten, no obstante las protestas del emperador.

Precisamente en los meses durante los cuales se desarrolla en Constanza el proceso de Jan Hus, entre sus partidarios se va imponiendo la doctrina de la comunión bajo las dos especies: los utraquistas sostienen que la eucaristía se debe administrar a los laicos mediante el pan y el vino. En Constanza, entre tanto, puesto que Hus rehúsa retractarse de sus posturas, es condenado como hereje y consignado a la autoridad imperial, que procede rápidamente a ejecutarlo. Sus ideas, más allá de los aspectos específicamente religiosos, se convierten en el referente del rencor de los checos, indignados con las jerarquías eclesiásticas por el tratamiento dado a Hus en Constanza. La pequeña nobleza es el grupo social más cercano a las posiciones husitas, pero a sus protestas se unen también los otros sectores de la sociedad bohemia. Las demandas de los husitas rebasan muy pronto el proyecto inicial de Jan Hus. Su condena y muerte en la hoguera por el Concilio de Constanza enfurecen a tal punto al pueblo checo que se desencadena una rebelión nacional.

Utraquistas y taboritas

Pero en seguida surgen divergencias en el seno de la comunidad husita. Los husitas se dividen en los más moderados utraquistas, que se apoderan de la Iglesia bohemia en detrimento de las jerarquías alemana y católica, y los taboritas, con posiciones más radicales, que fundan comunidades evangélicas separadas. El punto de encuentro entre las dos facciones sigue siendo, con todo, la deliberación de la Universidad de Praga de 1517, que establece la concesión del cáliz a los laicos y la comunión mediante las dos especies. A partir de este momento el cáliz se convierte, efectivamente, en el símbolo de los husitas. Las posiciones moderadas de los utraquistas se formalizan luego en 1420, en los *Cuatro artículos de Praga,* que prevén libertad de predicación, comunión distribuida a los laicos por medio de las dos especies, abolición del poder de sacerdotes y monjes sobre las posesiones seglares y castigo de los pecados, en particular de la simonía.

Estalla la revuelta husita

Después de una simpatía inicial por los husitas, Wenceslao adopta posturas cada vez menos tolerantes hacia el movimiento, favoreciendo los elementos antihusitas y los episodios de represión. Así, el 30 de julio de 1419 estalla violentamente la crisis en Praga: una procesión de husitas pide la liberación de algunos prisioneros y, al no recibir las autoridades su petición, asalta el palacio municipal, defenestrando a los consejeros antihusitas. Después de

este episodio muere Wenceslao, mientras los husitas organizan la administración de la propia ciudad. El emperador Segismundo, hermano y sucesor de Wenceslao, marcha sobre Praga con un ejército de cruzados, se adueña del castillo donde tendrá lugar la ceremonia de coronación, pero inmediatamente después las fuerzas husitas, en su mayoría taboritas guiados por Jan Žižka (*ca.* 1360-1424), obligan a su ejército a huir. Los ejércitos alemanes sufren una derrota tras otra. De 1419 a 1436 Bohemia no tiene soberano y es gobernada por consejos provisionales especiales, mientras se van agudizando los contrastes entre los moderados utraquistas y los radicales taboritas. Después de años resistiendo los intentos de invasión de los cruzados, los husitas más moderados, preponderantemente nobles, están dispuestos a buscar algún acuerdo con los católicos, cediendo en diversos aspectos doctrinales y conformándose con el cáliz a los laicos y la eliminación de algunos abusos. Así se llega a los acuerdos de los *Compactata* de Praga de 1434, con los cuales los católicos reconocen algunos puntos de los *Cuatro artículos*. Nobles católicos y husitas se unen, y en la batalla de Lipan del 30 de mayo de 1434 derrotan a los taboritas, lo que facilita los acuerdos con el Concilio de Basilea y con Segismundo, que puede volver a Praga como soberano. Las luchas husitas favorecen a los diversos miembros de la nobleza bohemia, que se adueñan de ingentes bienes de la Iglesia. Por el contrario, quedan frustradas las aspiraciones de las masas campesinas. La revuelta husita, además, tiene efectos sobre el desarrollo de la autoconciencia checa, opuestamente a los elementos alemanes que dominan el país desde hace dos siglos y ahora empiezan a perder muchos privilegios y posiciones de fuerza.

La derrota taborita

El reinado de Jorge de Podebrady y el advenimiento de los Jagellón

Con la muerte de Segismundo se entra en un nuevo periodo de confusión a causa de la sucesión al trono. Sólo una parte de los Estados bohemios reconoce a Alberto de Austria (1397-1439), yerno de Segismundo, como rey, pero luego el mismo Alberto muere prematuramente. En 1452 inicia el reinado de Ladislao Póstumo (1440-1457). También en este caso la prematura muerte del soberano en 1457 deja a Bohemia sin soberano. Extinguidos los Luxemburgo y rechazadas las pretensiones de los Habsburgo, en 1458 se convierte en soberano de Bohemia el checo Jorge de Podebrady (1420-1471), rey gracias al partido nacional husita, pero también al apoyo de la nobleza católica. Podebrady es un hombre hábil, ambicioso y de pocos escrúpulos que trata de imponer la supremacía checa. Con el rey Jorge nace en la Bohemia husita una monarquía nacional, reviviendo la vida política y la del Estado. La monarquía nacional checa tiene características diversas a las de las monarquías húngara y polaca de la época. En el reino de Bohemia los burgueses constituyen,

junto con la Iglesia nacional, una fuerza política poderosa, tanto en la Dieta como en los órganos de gobierno del país.

En el curso de su reinado el rey Jorge tiene choques continuos con las cúpulas eclesiásticas católicas, que lo acusan de estar en connivencia con las herejías bohemias. Así pues, tiene que combatir a su ex yerno Matías Corvino (*ca.* 1443-1490), rey de Hungría, que en 1468, impulsado por el papa, invade Bohemia. Frente al avance del temible ejército de Matías, Jorge de Podebrady responde haciendo que los Estados de Bohemia elijan como su sucesor a Ladislao Jagellón (1456-1516), hijo de Casimiro de Polonia (1427-1492), causando, por tanto, un motivo de rivalidad entre Hungría y Polonia. Después de la muerte de Jorge en 1471, también el emperador reconoce como rey de Bohemia a Ladislao. Con el Tratado de Olomuc de 1478 Ladislao le tiene que ceder Moravia, Silesia y Lusacia a Matías, que conserva también el título de rey de Bohemia. Pero la muerte repentina de Matías en 1490 favorece a Ladislao, dejando a Bohemia en manos de los Jagellón hasta 1517.

El Tratado de Olomuc

Véase también
Artes visuales "Praga y la bohemia de Carlos IV a Wenceslao", p. 583.

HUNGRÍA

GIULIO SODANO

Segismundo de Luxemburgo gana la batalla por suceder en el trono a Luis de Anjou, volviendo a hacerle concesiones a los magnates. A su muerte, Hungría es el único país en el este que resiste el embate otomano. Después de la desastrosa derrota en la batalla de Varna, emerge la familia de los Hunyadi, primero con Juan y luego con su hijo, Matías Corvino, elegido rey de la nación. Matías construye un reino eficiente y trata de hacer de Hungría una gran potencia, en previsión del choque final con los turcos.

SEGISMUNDO DE LUXEMBURGO, REY DE HUNGRÍA

La muerte sin herederos varones de Luis de Anjou (1326-1382) desata la lucha por la sucesión al trono de Hungría. La heredera legítima es su hija María (1371-1395), prometida de Segismundo de Luxemburgo (1368-1437), hijo menor del emperador. Pero Carlos de Durazzo (*ca.* 1345-1386) reivindica el

trono, basándose en una línea masculina colateral de los Anjou. Asesinado Carlos en 1387, Segismundo sube al trono de Hungría. Pero a la muerte de María, ocurrida en 1395, la nobleza húngara decide apoyar al hijo de Carlos de Durazzo, Ladislao, rey de Nápoles (*ca.* 1377-1414). De la lucha, Segismundo sale otra vez victorioso, pero también provoca un fuerte redimensionamiento de los dominios originales que dejó Luis y de su poder. Polonia pasa a Eduviges (1374-1399), hija menor de Luis, para ser entregada luego a su esposo Ladislao, duque de Lituania (*ca.* 1351-1434). Entretanto, Venecia se vuelve a asomar a los dominios húngaros al adquirir, de manos de Ladislao de Anjou, los derechos sobre Dalmacia. Gran parte de los dominios balcánicos están cayendo bajo el control otomano. Gracias a esta situación de debilidad retoma fuerza la acción de los magnates nobles. En efecto, Segismundo, al ser rey electivo y quemar todos sus recursos en la guerra, se ve obligado a pactar con la clase de los magnates, contrayendo una alianza preñada de concesiones que habrá de hacer a los señores más poderosos.

El poder de Segismundo se vuelve todavía más estable cuando hereda el trono de Bohemia a causa de la muerte de su hermano Wenceslao (1361-1419) y por su elección como emperador. Pero Hungría no obtiene ningún beneficio de su unión dinástica con Bohemia; antes bien, en la primera mitad del siglo XV se vuelve objeto de las incursiones husitas, que durante dos décadas someten a hierro y fuego algunas regiones limítrofes.

La amenaza turca y la avanzada en el frente balcánico implican que Segismundo tenga que aumentar exponencialmente las fuerzas armadas. Lo que, sin embargo, no le evita la humillante derrota que sufre en Nicópolis en 1395. Así, la población, abrumada desde hace tiempo por múltiples tributos, tiene que pagar un impuesto adicional para hacer frente a los crecientes gastos militares. Los campesinos de inicios del siglo XIV viven en condiciones de vida peores de las que han experimentado los del siglo precedente.

Los Hunyadi escalan el poder

El avance turco

A la muerte de Segismundo, Hungría es la única que resiste el embate otomano, mientras que el resto de los países de los Balcanes y el Danubio se someten al sultán. La elección de Ladislao VI (1424-1444), rey de Polonia, al trono húngaro es el último intento de replantear la política de Luis, es decir, de preferir a la opción bohemia-alemana, hecha por Segismundo, una gran alianza entre Polonia, Hungría e Italia. Esta opción está destinada al fracaso a consecuencia de la muerte de Ladislao en la batalla de Varna de 1444, donde los húngaros sufren una dura derrota a manos de los turcos. La batalla se entabla a causa de la reiterada insistencia del delegado pontificio, el cardenal Juliano Cesarini (1398-1444), que dispensa al soberano de la palabra que éste ha dado en los precedentes tratados a los turcos.

Así, Ladislao entra en Bulgaria con el ejército, pero al no llegar los refuerzos los otomanos lo aplastan en Varna.

Sin embargo, la batalla de Varna hace posible que emerja la familia de los Hunyadi, de origen eslavo. Vajk es el primer caballero que presta servicio en la corte de Segismundo, de quien recibe el castillo de Hunyad en Transilvania. También su hijo mayor, Juan (1387-1456), presta sus servicios en la corte de Segismundo y brilla en los combates contra los turcos. Inicia una escalada que lo lleva al mando supremo de los ejércitos y entra a formar parte del grupo de los siete miembros del gobierno nacional, siendo después regente durante la minoría de edad del rey Ladislao VI. De hecho, Juan tiene poderes enormes, incluso cuando Ladislao VI llega a Hungría. Goza del apoyo y la estimación de la pequeña nobleza y considera que su cometido principal es expulsar a los turcos. A duras penas logra escapar de la muerte en Varna. Mientras el país está sin rey en 1456, a tres años de la toma de Constantinopla, Mahoma II (1432-1481) ataca Hungría con 200 000 hombres. Juan conduce al ejército húngaro a los pies de Belgrado, que es asediada por los turcos, y libera a la ciudad. Su victoria bloqueará el avance turco durante muchas décadas, pero Juan no llega a gozar de los frutos de su victoria porque muere a causa de la peste que irrumpe en el campo cristiano.

Matías Corvino

El ascenso de Juan al poder ha sido posible gracias al enfrentamiento entre los magnates y la pequeña nobleza. Ésta tiene la mayoría en el Parlamento húngaro y trata de influir aún más en la política de la nación. Juan es, de hecho, el jefe de la pequeña nobleza y su nombramiento como gobernador regente es una victoria de este grupo sobre la arrogante alta aristocracia. Sin embargo, la lucha se reaviva a la muerte de Juan, cuando los magnates incitan al rey Ladislao Póstumo (1440-1457), y sobre todo a su primo Ulrico Cilli (1406-1456), a eliminar a los hijos de Juan. La reacción del partido favorable a los Hunyadi es tal, que el mismo Ulrico es descuartizado y, en cuanto muere Ladislao Póstumo, el pueblo por aclamación nombra rey a Matías, el único hijo sobreviviente de Juan. Frente al espíritu unitario que muestra la pequeña nobleza al apoyar la candidatura de Matías, la baronía de los magnates no puede hacer otra cosa sino poner buena cara y aceptar la elección del hijo de Juan Hunyadi al trono de Hungría.

Matías Corvino (*ca.* 1443-1490) representa la última fase de la grandeza de la corona de san Esteban. La primera parte de su reinado la dedica, al menos hasta 1471, a consolidar su poder frente a las amenazas internas y externas. Por lo que se refiere a las primeras, tiene que ganarse la confianza de la nobleza húngara. Logra romper los lazos clientelares que hay entre la pequeña nobleza y los magnates barones. Además, para conseguir su inde-

El Ejército Negro

pendencia, incrementa los recursos reales gracias a la creación del impuesto directo y a la reforma de la industria minera, lo que le permite disponer de una milicia permanente: el Ejército Negro.

De hecho, los primeros proveimientos que toma Matías en materia militar instituyen en Hungría una suerte de conscripción obligatoria, proporcionando a la corona un ejército permanente sin igual en Europa. En tiempos de paz se puede contar, entre infantería y caballería, un cuerpo de 40 000 hombres, en grado de llegar hasta 200 000 efectivos en tiempos de guerra. Gracias a esta maquinaria expulsa a los otomanos del norte de Bosnia en 1463. Siempre para defenderse de los turcos consolida fortalezas y trata de poner en marcha alianzas con otros países de Europa. Pero comprende que esta vía es decepcionante e imposible de recorrer.

Luego se dedica con particular fervor a la reforma y la administración de la justicia, mostrando una sensibilidad especial hacia las condiciones de las clases sociales más humildes, aplastadas por los abusos de los magnates. Por su actividad de juez será recordado con el título de *Justo*. Además de perseguir una política de poderío, también pone en marcha un mecenazgo cultural que sirve de volante en la cultura húngara del siglo XV. En efecto, a su corte llegan los humanistas italianos y el humanismo se implanta, crece y da sus frutos con la primera generación de humanistas húngaros.

La segunda parte de su reinado inicia con un intento de conjura nobiliaria de los grandes magnates. Así que Matías Corvino gobernará con un estilo más absolutista, sin convocar jamás a la Dieta. En 1471 trata de convertirse en rey de Bohemia, sin lograrlo, aunque con el Tratado de Olmütz de 1478-1479 logra que el nuevo rey, Ladislao Jagellón (1446-1516), le dé en posesión Moravia, Silesia y Lusazia. De este modo, se enemista con los Habsburgo, combatiendo contra Federico III (1415-1493) entre 1482 y 1487 y conduciendo sus tropas hasta los pies de las murallas de Viena en 1485. Por esta guerra obtiene el control de Estiria y el Austria meridional. Gracias al peso de estas conquistas trata de hacerse elegir emperador, pero el camino se le cierra en 1486 con la elección de Maximiliano de Habsburgo (1459-1519).

Hungría, la primera potencia de la Europa central

Matías hace de Hungría la primera potencia de la Europa central. Los historiadores le han reprochado que haya distraído sus energías del objetivo principal, que era defenderse de los turcos. Pero la adquisición de una fuerza tan considerable tenía como objetivo justo el fortalecimiento de Hungría. Matías consideraba que al volver a ocupar las posesiones de Segismundo, rey de Hungría y Bohemia y emperador, podía defenderse adecuadamente del peligro turco. Sin embargo, el soberano no logra realizar tal designio, sea por la muerte prematura o por la imposibilidad de legitimar el carácter hereditario de la corona para favorecer a su hijo Juan (1473-1504). Los húngaros, en cambio, después de la muerte de Matías, ofrecen el trono de Hungría al bohemio Ladislao VII Jagellón (1456-1516).

Véase también
Historia "La caída de Constantinopla", p. 32; "El Imperio germánico", p. 86; "Bohemia", p. 98; "Polonia", p. 105; "La república de Venecia", p. 127.
Música "Marsilio Ficino, Johannes Tinctoris, Franchino Gaffurio y el humanismo musical", p. 767.

POLONIA

GIULIO SODANO

Al iniciar el siglo* XV *Polonia-Lituania es, con Ladislao Jagellón, la monarquía europea más grande. Las relaciones entre Polonia y Lituania quedan definidas en 1401 en Vilna. Los lituanos y los polacos unificados combaten a los caballeros teutónicos, infligiéndoles en 1411 una durísima derrota en Tannenberg. También Casimiro reanuda en la segunda mitad del siglo la lucha contra los caballeros teutónicos, reduciéndolos a vasallos del rey de Polonia. A finales del siglo los Jagellón se encuentran en la cúspide de su poderío.

POLONIA EN EL SIGLO XV: EL ESTADO MÁS VASTO DE EUROPA

Al iniciar el siglo XV Polonia-Lituania es la monarquía europea más grande. Comprende los territorios situados entre el Mar Báltico y el Mar Negro. La coronación en 1386 de Ladislao Jagellón (*ca.* 1351-1434) como rey de Polonia ha de considerarse un gran éxito diplomático de la nobleza polaca, que de este modo vuelve indiscutible su predominio social y lleva a cabo la unificación de Polonia, Lituania y gran parte de Rusia. Con esta unificación la nobleza polaca se adueña progresivamente de poderes considerables, volviéndose en el curso del siglo en la base social de una democracia nobiliaria. El mismo Ladislao, pese a ser un soberano poderoso, tiene que hacer durante su reinado numerosas concesiones a la aristocracia polaca, puesto que es rey de Polonia en cuanto consorte de Eduviges (1374-1399), hija de Luis de Anjou (1326-1382). Además tiene que asegurar la sucesión a sus descendientes, nacidos de uniones posteriores a su matrimonio sin hijos con Eduviges. Por otro lado, la debilidad de las fuerzas burguesas continúa siendo la característica de la monarquía de los Jagellón, marcando la enorme diferencia en su evolución histórica con respecto a reinos vecinos como el de Bohemia, donde la burguesía desempeña un papel bastante mayor.

Ladislao Jagellón

El título de rey de Polonia no es hereditario, sino electivo. En teoría, el entero cuerpo representativo de Polonia es el que elige al rey, pero los princi-

pales dignatarios del reino son quienes de hecho lo eligen. Una vez elegido formalmente, el rey es coronado en Cracovia por el arzobispo de Gniezno. A condición de respetar los estatutos y los privilegios precedentes, el rey detenta el poder legislativo, administra la justicia y es el jefe del ejército.

El rey y el Parlamento

En el curso del siglo XV el Parlamento polaco está conformado por dos Cámaras: un Senado, donde a finales del siglo sesionan sobre todo los obispos y los grandes ministros y funcionarios del Estado, y una Cámara de Diputados, donde votan los nobles del reino.

En la época de la unión con Lituania se tiene que proceder también a un cambio de la política internacional polaca. En el curso del siglo XIV, con Ladislao I (*ca.* 1259-1333) y Casimiro *el Grande* (1310-1360), se ha perseguido una alianza con Hungría en función antigermánica, contra el imperio conducido por los Luxemburgo y contra los caballeros teutónicos. Desde el momento en que Segismundo de Luxemburgo (1368-1437) sube al trono de Hungría es imposible proponer esta alianza, así que aún más vitales para la suerte de Polonia son su unión con Lituania y una política expansionista hacia el este en detrimento de Rusia. Las relaciones entre Polonia y Lituania quedan definidas en el congreso de Vilna de 1401, que debe establecer la paz entre Ladislao y Vitautas *el Grande* (1352-1430). Éste es nombrado gran príncipe de Lituania a condición de que a su muerte ésta regrese a los descendientes de Ladislao. Los polacos, a su vez, se comprometen a elegir a los sucesores de Ladislao consultando a los lituanos. Los acuerdos hacen posible que haya una cooperación más cuidadosa entre los dos países en la lucha contra los caballeros teutónicos, que tienen el apoyo de los reyes de Hungría y Bohemia y de los señores de Pomerania, mientras Ladislao y su primo Vitautas cuentan sólo con sus fuerzas.

La batalla de Tannenberg-Grunwald

Los ejércitos se enfrentan el 15 de julio de 1409 en la batalla que los alemanes llaman de Tannenberg y los polacos de Grunwald. La estrepitosa victoria polaca ha de considerarse un signo de la reacción eslava ante el avance plurisecular germánico. Pero la victoria no es aprovechada oportunamente, dando tiempo a que los caballeros teutónicos se reorganicen e impidan la invasión de Prusia. El conflicto concluye con una paz firmada en 1411. Segismundo se retira del conflicto haciendo algunas concesiones territoriales a Ladislao y renunciando a sus pretensiones sobre los territorios rusos y Moldavia.

En los decenios posteriores Polonia se ve involucrada en las cuestiones husitas. El mismo Jan Hus (*ca.* 1370-1415) predica en Cracovia y los bohemios ven con simpatía la política antigermánica de los polacos. En el Concilio de Constanza los delegados laicos polacos sostienen las posiciones husitas. Los mismos husitas moderados ofrecen el trono de Bohemia primero a Ladislao y luego a Vitautas, recibiendo de ambos una respuesta negativa. La Iglesia polaca, por otra parte, presiona fuertemente para que se abandone a los husitas a su propia suerte. De hecho, después de las primeras simpatías, en 1423 Ladislao emana decretos de represión contra la difusión de las doctrinas husitas.

El reinado de Casimiro Jagellón

Ladislao Jagellón muere en 1434, después de calmar varios desórdenes que tienen su origen en Lituania a consecuencia de la muerte de Vitautas. Deja dos hijos, el primero de los cuales, de apenas 10 años, es elegido rey de Polonia con el título de Ladislao III (1424-1444) y confiado a la tutela de los magnates de Polonia. Posteriormente le ofrecen a Ladislao también el trono de Hungría, mientras que el de Bohemia se lo ofrecen a su hermano menor Casimiro (1427-1492), haciendo patente el nivel de estima y celebridad que ha conseguido la familia de los Jagellón. Pero el experimento de Ladislao en Hungría resulta desafortunado, puesto que el joven Ladislao, arrastrado a la guerra contra los turcos, muere en 1444 en el campo de batalla de Varna.

En Polonia hay tres años de interregno (1444-1447), después de los cuales Casimiro, el hermano menor de Ladislao, es elegido soberano, reinando largo tiempo, desde 1447 hasta 1492.

Casimiro es un soberano de cualidades elevadas, ha sido bien educado y favorece la cultura secular y humanista que encuentra en la Universidad de Cracovia, un centro desbordante de vida donde estudiará Nicolás Copérnico (1473-1543). Desde el inicio Casimiro no tolera las injerencias del clero católico en las cuestiones políticas polacas. El clero polaco ha contribuido, particularmente en los años del reinado de su hermano, a alejar a los polacos de la guerra contra los caballeros teutónicos, a quienes ya no sienten como alemanes invasores sino como una orden religiosa, que en cuanto tal se ha de respetar. Casimiro, en cambio, quiere reanudar la guerra contra los teutónicos, hasta llegar a una confrontación final que zanje definitivamente el problema. Por otra parte, puede contar con el hecho de que en las regiones sujetas a la orden se ha ido propagando una fuerte intolerancia hacia los caballeros y son muchos los que miran con simpatía a Polonia y sus ordenamientos de libertad. Numerosos rebeldes envían peticiones para que Prusia y Pomerania sean anexadas a Polonia. Inicia una guerra que se prolongará 13 años, hasta la batalla decisiva de 1462 en Puck, a la que sigue la conquista de las principales fortalezas teutónicas y la caída de su cuartel general de Marienburgo.

Con el Tratado de Thorn, firmado en 1466, la Orden Teutónica tiene que ceder Pomerania y la parte occidental de Prusia, junto con la fortaleza símbolo de Marienburgo.

La Prusia oriental, con capital en Königsberg, es para el Gran Maestro, quien sin embargo debe reconocerse como vasallo de Polonia. Ésta ha llegado al Báltico. La desembocadura al mar y el puerto de Danzig ofrecen la oportunidad de colocar la masa de trigo polaco en el mercado occidental. La creciente demanda de trigo cambia no poco las relaciones en los campos agrícolas. En el siglo precedente las condiciones de los campesinos polacos estaban entre las mejores de la Europa oriental, pero en la segunda mitad del siglo XV se

registra un progresivo y acentuado proceso de explotación, precisamente después de las nuevas oportunidades que ofrece a los grandes propietarios de tierras la demanda de trigo, que impone formas de producción intensiva. Paralelamente se tiende a limitar la autonomía y los derechos de los campesinos. Entre 1493 y 1496 se introducen leyes que prohíben a los campesinos abandonar sus aldeas. De este modo, los campesinos quedan completamente sujetos a la jurisdicción de sus señores, cayendo en una condición servil.

Los campesinos se vuelven esclavos

Después de 1490 los Jagellón parecen ser la fuerza preponderante en la Europa del Este. En efecto, Casimiro ha logrado que designen a su hijo Ladislao Jagellón (1456-1516) rey de Bohemia en 1471 y de Hungría en 1490, mientras que Polonia elige como rey a su hijo Juan Alberto (1459-1501), y al tercer hijo, Alejandro (1461-1506), como Gran Príncipe de Lituania.

Véase también
Historia "El Imperio germánico", p. 86; "Bohemia", p. 98; "Hungría", p. 101.
Filosofía "El 'renacimiento científico'", p. 273.

LOS PAÍSES ESCANDINAVOS

Renata Pilati

Durante todo el siglo XV la Unión constitucional de los tres reinos escandinavos: Suecia, Noruega y Dinamarca, hecha realidad en Kalmar en 1397, se caracteriza por el papel hegemónico que desempeña Dinamarca. Pero la Unión se ve muchas veces sometida a impulsos centrífugos por obra de la nobleza sueca, que quiere instaurar un reino nacional y nombra a su propio soberano, mientras que son más débiles e ineficaces los intentos secesionistas de los noruegos. Una parte del clero, que sostiene a los reyes de Dinamarca, es favorable a la Unión.

La Unión de Escandinavia

En 1397 la reina Margarita de Dinamarca (1353-1412) constituye la Unión en Kalmar, puerto sueco en el Báltico, anexando a Dinamarca Noruega —obtenida mediante su matrimonio con Haakon (1339-1380), rey de Noruega y Suecia, de quien queda viuda, y a consecuencia de la desaparición prematura del hijo Olaf IV Haakonsson (1370-1387)— y Suecia, conquistada al derrotar en 1389 a Alberto de Mecklemburgo (*ca.* 1340-1412), llamado a reinar en Suecia

después de la muerte de Haakon pero hostilizado por la nobleza, que solicita la intervención de los daneses. La Unión, tanto tiempo anhelada, es aprobada por la asamblea de nobles y obispos escandinavos en la Dieta celebrada entre el 12 y el 20 de julio; cometido de la Unión es defender los intereses comerciales de Escandinavia contra la supremacía de las ciudades alemanes de la Liga Hanseática. De este modo se crean las condiciones para promover el comercio y sostener el desarrollo de las manufacturas, favoreciendo el fortalecimiento de la burguesía. Margarita adopta a Erik de Pomerania (*ca.* 1382-1459), hijo de su hermana y Vratislav VII; es un niño de seis años a quien Margarita manda coronar rey en 1396. Erick es XIII de Suecia, VIII de Dinamarca y III (IV) de Noruega.

El descontento sueco

Después de la muerte de Margarita en 1412, Erik de Pomerania gobierna solo, instaurando un régimen despótico, y Estocolmo —la ciudad más grande, con 5 000 habitantes, proclamada capital en 1419— soporta mal sus métodos de gobierno, que siguen siendo los de Margarita por lo que concierne a la concesión de feudos y cargos a daneses y alemanes. Además, la reducción de los poderes de los nobles y la voluntad de controlar a la Iglesia hacen que cunda el descontento. El agravamiento de los impuestos y la revocación del privilegio de llevar la espada al flanco en el templo y las asambleas populares suscitan la rebelión de los suecos contra los daneses. Desde los años veinte los nobles suecos contrarios a la Unión se ponen a la cabeza de las revueltas campesinas.

Engelbrekt Engelbrektsson (*ca.* 1390-1436), representante de la pequeña nobleza, asume en 1434 la conducción de la revuelta de los campesinos de la Dalecarlia (Dalarna). Como jefe del partido independentista combate para expulsar al rey y separar a Suecia de Dinamarca. El movimiento se extiende, abarcando a los nobles, los burgueses y el clero. Erick tiene que dejar Suecia y refugiarse en la isla de Gotland: los daneses son expulsados. Erick decide retornar y en 1435 reconoce a Engelbrekt como regente, durante la asamblea de Arboga, que se considera la primera convocación del Parlamento (Riksdag), emanación de la antigua asamblea *(thing),* en la que estaban representados los campesinos, al lado de los nobles, el clero y los ciudadanos. Engelbrekt es asesinado en 1436 y el mariscal Karl Knutsson (*ca.* 1408-1470), que ha participado junto con Engelbrekt en la lucha contra Dinamarca, asume la lugartenencia. Karl, que es hijo de Knut Tordsson (¿?-1413), de la noble familia Bonde, gobierna Suecia hasta 1441.

Deposición de Erick y elección de Cristóbal III

En 1439 Erick es destronado en los tres reinos escandinavos. Con base en el principio establecido por la Unión de Kalmar, según el cual el rey debe ser

elegido en común, se elige como sucesor al sobrino de Erick, Cristóbal III de Baviera (1416-1448), hijo de Juan de Baviera (1383-1443) y Catalina Vratislava, hermana de Erick. La aristocracia unionista sueca reconoce a Cristóbal III, y lo sigue el mismo Karl Knutsson, que como compensación recibe Finlandia y numerosos feudos. Cristóbal III es proclamado rey de Noruega en 1442, pero debe combatir para asumir el poder. Tiene que luchar también contra la Liga Hanseática, que ha tomado otra vez la delantera. Establece la capital en Copenhague. Cristóbal III muere en Helsingborg en 1448.

Elección de Cristiano I y secesión sueca

Dinamarca elige como rey a Cristiano I (1426-1481), hijo del conde Didrik *el Feliz* de Oldemburgo (*ca.* 1398 *ca.*-1440) y Eduviges de Holstein (*ca.* 1400-1440). Extinta la dinastía de Swein Estredsen, el poder pasa a la Casa de Oldenburgo, rama colateral de los Glücksborg. El duque Cristiano I recibe una ayuda considerable del duque Adolfo VIII de Silesia (1401-1459), en cuya casa ha sido educado. Los representantes del partido nacional sueco se separan en 1448 de la Unión de Kalmar y eligen a un soberano propio, Karl Knutsson, que se convierte en Carlos VIII y reina de 1448 a 1457. Carlos VIII es también rey de Noruega durante un año, entre 1449 y 1450.

Noruega se une a Dinamarca

Los noruegos están divididos y luchan entre sí por su anexión a Dinamarca o a Suecia. Prevalece la postura favorable a la anexión a Dinamarca. Cristiano I, que en 1450 es aceptado como soberano por los noruegos, logrará mantener a Noruega unida a Dinamarca hasta 1481. Se conceden beneficios (feudos, tierras y cargos) a daneses y suecos.

Cristiano I reconoce a la asamblea noruega la autoridad para elegir al soberano, estableciendo de este modo la igualdad jurídica con Dinamarca, pero la concesión no será respetada.

Cristiano I contra Suecia

Cristiano I combate contra los suecos para imponer su autoridad. En 1452 ataca Estocolmo con 46 navíos daneses, pero es derrotado por los suecos, conducidos por su rey. Los nobles unionistas y el clero, junto con el arzobispo Jens Bengtsson Oxenstierna (1417-1467), organizan la oposición a Karl Knutsson y a cuantos combaten por la independencia.

Cristiano I, confiando en la ayuda de los unionistas, vuelve a la carga al año siguiente, derrota a los suecos y pone en fuga a Karl Knutsson, que se refugia con sus tropas en Danzig. Cristiano I es reconocido como soberano en 1457. A pesar del compromiso de defender la Unión de Kalmar, Cristiano I conculca los derechos de los nobles suecos y se gana como enemigo al poderoso arzobispo, por lo que en 1464 debe enfrentar una nueva rebelión. Esta vez nobles y clérigos están decididos a defender su autonomía de la injerencia danesa y llaman a Karl Knutsson, a quien sostienen las poderosas familias de los Sture y los Tott. Pero el obispo Kottil (Vasa) (¿?-1465) y su tío Jens Bengtsson Oxenstierna continúan siéndole hostiles. Habiendo regresado al poder en 1464, Karl VIII Knutsson es expulsado de nuevo por los suecos en 1465. Dos años después recupera el poder, que mantiene hasta su muerte (15 de mayo de 1470). Carlos VIII encarga al decano del capítulo de Uppsala una historia de Suecia hasta 1464.

Antes de morir, Carlos designa como regente a su sobrino Sten Sture *el Viejo* (1440-1503), quien ejerce sus funciones pese a no tener el nombramiento de soberano. Cristiano I organiza una expedición contra los suecos y ataca Estocolmo con 70 naves, pero es derrotado el 11 de octubre de 1471 en Brunkeberg, cerca de Estocolmo, por Sten Sture *el Viejo,* que gobernará Suecia hasta 1497. Sten Sture patrocina bastantes proyectos culturales, como la fundación de la Universidad de Uppsala en 1477 por iniciativa del obispo Jacob Ulvsson (*ca.* 1430-1521), la primera y más antigua universidad de la Europa septentrional, que se vuelve económicamente autosuficiente con la concesión de 2 000 granjas. Se introduce la imprenta en Uppsala.

Noruega trata de emanciparse de Dinamarca

La guerra con los suecos ha agravado la posición financiera de Cristiano I, que con un acto arbitrario le quita a Noruega en 1469 las últimas posesiones marítimas, las islas Orkney y Shetland, para dárselas como dote a su hija Margarita (1456-1486), que contrae matrimonio con Jacobo III Estuardo (1451-1488), rey de Escocia. A la muerte de Cristiano I (1481), Noruega trata de rebelarse contra Dinamarca, pero es sometida por Hans (1455-1513), hijo y heredero de Cristiano.

La Dinamarca de Cristiano I y su hijo Hans

Después de subir al trono, Cristiano I debe aceptar la carta de coronación, un pacto puesto de nuevo en vigor para garantizar una serie de derechos en el terreno legislativo, fiscal, judicial y diplomático. En caso de no respetar el pacto, el soberano puede ser depuesto. Dado que Cristiano no siempre

respeta tales obligaciones, en 1468 convoca a los Estados para desvincularse del Consejo.

En 1460, a la muerte del último heredero del condado de Holstein, Cristiano I llega a un acuerdo con la familia, resarciendo a aquellos que reivindicaban sus derechos. Se ha convertido en conde de Schleswig y duque de Holstein y comprometido a mantener unidos los dos territorios, que deben ser gobernados por un miembro de la casa real elegido por la nobleza local. En 1479 se funda la Universidad de Copenhague. Hans, hijo y sucesor de Cristiano I, en virtud de la Unión de Kalmar se convierte en rey de Noruega y Suecia. Debe enfrentar la rebelión en Noruega, pero en 1483 logra imponer su autoridad. En Dinamarca se compromete a fortalecer a la monarquía, para lo cual pone límites al poder de la nobleza. Por otra parte, trata de obtener el consenso de los campesinos y los burgueses, y estos últimos son remunerados con cargos administrativos y protegidos contra la Liga Hanseática gracias a los acuerdos comerciales con Holanda e Inglaterra. En cambio, la situación en Suecia es muy diversa.

Hans de Dinamarca pacta con Sten Sture de Suecia

En Suecia, Sten Sture *el Viejo,* que gobierna desde 1471, logra mantener a Hans alejado del país. Sture ha dispuesto la emancipación de los campesinos, ha reordenado la administración y ha vuelto próspera a Suecia. Pero durante la lucha contra los rusos, que tienen la intención de ocupar Finlandia, debe enfrentar la oposición de los nobles y el Senado, que invitan al rey Hans a tomar posesión del trono (1495). Con el apoyo de los campesinos de la Dalecarlia reclutados por él, Sture marcha contra Estocolmo, pero es derrotado en Rotebro el 28 de octubre de 1497. Reconocido por los suecos como soberano, Hans prefiere aliarse con Sture *el Viejo* y, para devolver la paz a la región, lo nombra gobernador de la Dalecarlia.

Suecia camina hacia su independencia

Los nobles suecos se sublevan una vez más y abandonan a Hans después de la dura represión que lleva a cabo contra los campesinos rebeldes de Holstein. El 29 de julio de 1501 asignan de nuevo la regencia a Sten Sture. A su muerte, ocurrida en 1503, el partido independentista nombra regente a su sobrino, Sten Sture *el Joven* (1493-1520), quien ve obstaculizado su proyecto de proclamarse rey por el arzobispo Gustav Trolle (1488-1535). El partido de la Unión es favorable a Cristiano II (1481-1559), rey de Dinamarca y Noruega desde 1513. Éste intenta tres veces, entre 1517 y 1520, conquistar Suecia. Después de dos derrotas sale vencedor en el lago congelado de Åsunden, cercano a

Bogesund, mientras que Sture *el Joven* es herido a muerte en la batalla. Cristiano es coronado rey en Estocolmo, pero su decisión de devolver el orden y la paz mediante una masacre induce a la oposición a reorganizarse: efectivamente, al día siguiente de su coronación, Cristiano manda matar a unos 80 opositores. El noble Gustavo Vasa (1496-1560) incita a la población de la Dalecarlia a la rebelión, que se propaga por todo el país. Con ayuda de Lübeck, Suecia derrota a Dinamarca y se vuelve independiente en 1523, eligiendo como soberano a Gustav Vasa. La Unión de Kalmar entre Suecia y Dinamarca queda definitivamente disuelta. Noruega permanecerá vinculada a Dinamarca hasta 1814, a pesar de otros intentos de volverse independiente.

Véase también
Historia “Bohemia”, p. 98; “Hungría”, p. 101; “Polonia”, p. 105.

LA “TERCERA ROMA”

SILVIA RONCHEY

La caída de Constantinopla en manos de Mahoma II deja vacante el título imperial de Constantino. Esta herencia será reivindicada por exiliados griegos, monarcas occidentales y, sobre todo, por el principado de Moscú, joven Estado ortodoxo destinado a alcanzar un auge irresistible. Un importante injerto dinástico y una refinada ideología imperial de clara ascendencia bizantina contribuyen a identificar a Moscú como la “Tercera Roma”.

LOS EPÍGONOS GRIEGOS Y OCCIDENTALES

Después del fracaso del plan de “salvamento occidental” de Bizancio, que aspira a salvar de la conquista turca de Constantinopla al menos el título imperial romano, transferido a esa ciudad por Constantino *el Grande* (*ca.* 280-337) más de mil años antes, y reunificar la Primera y la Segunda Roma en una única entidad de derecho —constituyendo en Morea un Estado bizantino refundado, en el que el catolicismo y la ortodoxia coexistan mediante la plataforma confesional mixta armada por Juan Besarión (1403-1472) en 1439 en el Concilio de Florencia y ratificada en Constantinopla antes de la caída de esta capital imperial—. La reivindicación de la codiciada herencia romana por parte del conquistador Mahoma II (1432-1481) es cuestionada por diversos pretendientes legítimos en muchos aspectos, aunque todavía débiles.

En primer lugar, quedan los últimos epígonos de las grandes dinastías: Teodora Comnena (siglo XV, mejor conocida como Despina Hatun), sobrina de David II de Trebisonda (1408-1463) y esposa del jefe turco-otomano Uzún Hasán (1423-1478), dominador de Persia. Por muchos años Hatun continúa, desde la corte de Trabiz, incitando al marido a emprender acciones de disturbio y una guerra auténtica contra Mahoma II, tejiendo a la vez una nutrida red de relaciones con las potencias occidentales, sobre todo con Venecia, en carácter antiotomano. Sin embargo, en resumidas cuentas sus intentos resultan desastrosos.

Idéntico destino le espera a Tomás Paleólogo (1409-1465), el último déspota de Morea, que muere en Roma en 1465 y cuyos dos hijos, que aún habían sido confiados a los cuidados del "cardenal oriental" Besarión, pronto se vuelven problemáticos e intolerables a las propias instituciones católicas, que no obstante contribuyen a mantenerlos. Más tarde, Manuel (1455-1512) regresará a Oriente y aceptará una renta anual de manos del sultán. El primogénito, Andrés (1453-1502), por el contrario, permanecerá en Occidente, llevando una vida de *circulator* (en griego, *agyrtes*), intentando en repetidas ocasiones obtener financiamientos a cambio de la cesión de sus derechos hereditarios, la primera vez al rey de Francia y la segunda, poco antes de morir (1502), a Fernando (1452-1516) e Isabel de España (1451-1504). Precisamente en esos años, Maximiliano de Habsburgo (1459-1519), emperador germano, intenta reivindicar sus derechos sobre el Imperio de Constantinopla, y cuando se unen en Carlos V (1500-1558), nieto de Maximiliano y Fernando, tales reivindicaciones con los derechos cedidos por Andrés Paleólogo, no faltan algunos griegos exiliados en Occidente que saludan a Carlos como "nuevo *basileus*" de Roma y Constantinopla.

Tomás Paleólogo

El mundo eslavo y el principado de Moscú

Sin embargo, Occidente, por más permeado que esté del redescubrimiento de la cultura helénica y por más atraído que se sienta por la posibilidad de recuperar la herencia jurídico-institucional bizantina, cada vez se vuelve más insensible al legado político e ideológico del naufragado Imperio griego. Un legado que será, por el contrario, mucho más vital en el área eslava, donde, antes aun de la caída de Constantinopla, para contraponerse a una *basileia* cada vez más tentada de unirse a Roma, va madurando la hipótesis de una suerte de *translatio imperii* bajo el signo de la fe ortodoxa. Se ha observado, por ejemplo, que el zar búlgaro Iván Alejandro (1331-1371) ya estaba adoptando la actitud de soberano universal, sucesor, si no es que sustituto, del *basileus* bizantino, y en particular que, en la visión oficial, la modesta capital de Tarnovo se consideraba una suerte de "nueva Constantinopla": parece que esta especie de autarquía ideológica prefigura en ciertos aspectos precisamente la teoría de la "Tercera Roma".

Con todo, es en la última gran potencia ortodoxa que queda, el principado de Moscú, donde se concibe y codifica la misión de heredar y perpetuar el papel del imperio cristiano fundado por Constantino. Cuando en 1394-1397 el cerco turco parece anunciar la inminente caída de Constantinopla, el archiduque Basilio I (1371-1425) prohíbe que se mencione al emperador bizantino en los templos de su Estado y pronuncia la célebre frase: "Tenemos una Iglesia, pero no un emperador". Es notable que la Iglesia misma haya protestado contra tal afirmación: Antonio, patriarca de Constantinopla, le escribe, efectivamente, al archiduque para recordarle que Iglesia e imperio no pueden ser separados, al grado de que el mismo Pedro afirma en su primera epístola (2, 17): "Temed a Dios, honrad al emperador". Si la figura de un único emperador ecuménico y cristiano es indispensable para la ortodoxia, una vez que el trono de Constantinopla haya sido ocupado por un soberano islámico el papel de *basileus* está destinado a permanecer vacante: el principado de Moscú está predestinado a asumirlo. Con Iván III (1440-1505) evolucionan rapidísimo las instituciones (sucesión de acuerdo con el derecho de primogenitura), políticamente (vastas anexiones, en particular la de Novgorod) e ideológicamente (adopción del título de *czar,* "césar"), con el fin de conformar un vasto imperio autocrático ortodoxo que deberá sustituir a Bizancio una vez que ésta caiga. En esa época, por cierto, el gran príncipe de Moscú ya se precia del título de *groznyj,* "temible", una referencia a la esfera ideológica típica de la autocracia bizantina, en la que el soberano, vicario de Dios en la Tierra, asume sus atributos jurídico-sagrados: el concepto occidental más cercano al de *groz* es desde luego el de *maiestas,* y es éste el verdadero sentido, además de origen, del apelativo con el que es conocido Iván IV (1530-1584), ciertamente no es una alusión al temperamento sanguinario del soberano, como luego tenderá erróneamente a percibirlo la vulgata historiográfica.

El basileus

Las bodas de Zoe Paleologina e Iván III

Sobre esta base tiene lugar un injerto dinástico crucial. Con el oculto patrocinio diplomático y el valiente y denodado apoyo político-financiero de Besarión, quien ha quedado, desde su estratégica posición romana, como el verdadero ejecutor testamentario de la herencia de Bizancio, en 1472 se celebran en Moscú las nupcias de Iván III y Zoe Paleologina (1455-1503), hija del déspota Tomás, que de esta manera queda destinada a transfundir la sangre y transmitir el título imperial de los últimos emperadores de Constantinopla a una nueva dinastía reinante.

Una mujer inteligente y astuta

No obstante se afirme a veces lo contrario, Zoe no ha llegado en absoluto a Rusia con las manos vacías, sino que hasta puede disfrutar de la conspicua dote que Besarión le ha otorgado, como garantía del pacto dinástico, exprimiendo literalmente los fondos destinados a la ahora obsoleta "guerra santa contra los

turcos". Una vez en Moscú, abraza de nuevo sin dudar la confesión ortodoxa que en su adolescencia su tutor Besarión le ha pedido formalmente que abandone, y las nupcias se celebran según este rito. Tampoco faltarán después viajeros y diplomáticos occidentales que la describirán como una mujer inteligente y astuta, que en más de una ocasión ha estado en grado de influir a su esposo.

En efecto, después de ese matrimonio es cuando el *czar,* además de adoptar un fastuoso ceremonial cortesano directamente imitado del constantinopolitano, adopta como símbolo perdurable el águila bicípite, antigua insignia imperial bizantina, y en 1492 es saludado por el metropolita Zósimo (¿?-1494) como "soberano y autócrata de toda Rusia, el nuevo emperador Constantino de Moscú, la nueva ciudad de Constantinopla".

A la muerte de Iván III, acaecida en 1505, Zoe (o Sofía, como la han rebautizado en Moscú) es quien se impone en las luchas dinásticas que siguen, poniendo en el trono a su hijo Basilio (1479-1533) en perjuicio de Demetrio (1483-1509), hijo de su primer matrimonio con el difunto Gran Príncipe. Por lo demás, Basilio y sus descendientes no dejarán de adoptar el nombre de Paleólogo como uno de sus títulos oficiales.

La idea de la Tercera Roma

La verdadera teorización del paso a Moscú de la herencia del imperio universal ortodoxo de Bizancio se encuentra en dos célebres cartas atribuidas a Filofej de Pskov: la epístola "con la confutación de las predicciones astrológicas de Nicolás Bülow y la exposición de la idea de la Tercera Roma" y aquella otra "sobre la Tercera Roma, los deberes de quien la gobierne y el ritual del signo de la cruz". Quien lleve a su madurez definitiva aquella idea, en todos sus aspectos teóricos y prácticos, será el sobrino de Zoe (Sofía), Iván IV Groznyj (1530-1584), en las aún más conocidas cartas al príncipe rebelde Andrés Kurbskij (1528-1583). En la primera de estas cartas, escrita el 5 de julio del 7072 según el calendario bizantino (1564 según el calendario juliano), Iván manifiesta "su voluntad por esta soberanía autocrática", reivindicando para su trono el derecho imperial romano de Constantino, "primer emperador en la piedad" y "de todos los soberanos ortodoxos" de Bizancio, que "semejantes a las águilas han recorrido el mundo conocido, la ecúmene". Ha sido por voluntad de Dios que el imperio ruso ha heredado este único "poder autocrático verdaderamente ortodoxo" después de la caída de Constantinopla: una primera vez en 1204, por obra de los cruzados, "pero luego Miguel Paleólogo (*ca.* 1224-1282) expulsó a los latinos y creó de nuevo un reino, insignificante por sus fuerzas, que existió hasta el zar Constantino, llamado *Dragazes.* En tiempo de éste apareció, por nuestros pecados, el impío Mahoma, que extinguió el poderío griego y [...] no dejó ningún rastro". Fue precisamente entonces cuando "la chispa de la ortodoxia llegó finalmente al Imperio ruso". Se trata de una reapropiación lúcida de la doctrina bizantina de la autocracia de

Iván Groznyj

derecho divino, expresada ya al inicio del siglo IV en las *Laudes Constantini* de Eusebio de Cesarea (*ca.* 265-339) y ratificada posteriormente en el siglo VI, en plena era justinianea, en los *Capítulos parenéticos* de Agapito (¿?-536) —"Dios le ha dado al soberano el cetro del poder en la tierra, a semejanza de Su poder en los cielos"—. Escribiendo al reacio Kurbskij, Iván IV hace una buena jugada al afirmar que "quien se opone a un poder como el nuestro, con mayor razón se opone a Dios", puesto que "el poder lo da Dios". Gracias a esta cita literal de la más antigua ideología bizantina del Estado es que Iván IV, reprimiendo las tentaciones "feudales" y las tendencias centrífugas representadas por el poder de los boyardos, reorganiza la administración de Rusia poniendo como centro la corte de Moscú, Tercera Roma, según los dictados del estatismo centralista bizantino, y pone las bases del nacimiento de la Rusia moderna.

Véase también
Historia "La caída de Constantinopla", p. 32; "El Imperio bizantino y la dinastía paleóloga. La agonía del imperio", p. 137.

LA PENÍNSULA IBÉRICA

ROSSANA SICILIA

El distintivo de la historia de los Estados de la península ibérica en el siglo XV es, en política interna, la tendencia al acercamiento entre al menos dos de los tres Estados que constituyen el sistema de los Estados cristianos. El matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando II de Aragón (1469) ratifica tal acercamiento. En cambio, el reino de Portugal de la nueva dinastía Aviz trata de seguir, en vano, el camino del conflicto renovado con Castilla, pero gran parte de sus energías se concentra en la extraordinaria aventura que hará del Estado lusitano el artífice de una de las grandes empresas del descubrimiento del mundo con la circunnavegación de África y la apertura de una nueva ruta para el comercio de las especias (1497). Siguiendo la estela lusitana se mueve, viéndolo bien, también la monarquía castellana, que le otorga a Colón la oportunidad de llevar a cabo un viraje decisivo en la historia del mundo (1492).

EL REINO DE ARAGÓN

Con la extinción anunciada de la dinastía catalana en 1410, la sucesión parece sacudirse en el reino de Aragón, pero queda regulada con el Compromiso

de Caspe (1412), conforme al cual la corona de Aragón, una vez que se extinga la dinastía catalana, pasará a Fernando I (1380-1416), hijo menor de la casa reinante de Castilla. Bajo la dinastía de los Trastámara es cuando Aragón, a mediados del siglo XV, alcanza con Alfonso V (1396-1458) su máxima expansión, añadiendo en Italia el reino de Nápoles a las islas ya conquistadas de Sicilia y Cerdeña. Por lo demás, la incapacidad de Cataluña para sentar en el trono aragonés a un candidato propio atestigua las dificultades de la región para mantener el papel dinámico y directivo que ha tenido hasta entonces, dificultades que no son tanto de orden económico —en efecto, la vitalidad mercantil de Barcelona parece estar en expansión— cuanto de orden político. Con el compromiso de Caspe la clase dirigente aragonesa le toma la delantera a la catalana. Esto porque las cortes catalanas han rehusado intervenir para salvar el Estado aragonés de la pérdida de Cerdeña y Sicilia, dando como motivo, que toca al monarca y no al Parlamento, defender los intereses generales de Aragón. Como consecuencia de esto, la clase dirigente aragonesa logrará imponer una mayor participación de sus representantes en el gobierno del país y una mayor consideración de sus intereses, que no son necesariamente los de los catalanes. Los órganos de representación de los órdenes sociales aragoneses alcanzan, en sus varios componentes, una relevante notoriedad desde finales del siglo XIII, y en el siglo XV muestran que se encuentran entre los protagonistas de la vida política e institucional, lo que sólo mínimamente puede decirse de los otros reinos españoles. Si el parlamentarismo parece afirmarse en Inglaterra ya desde inicios del siglo XIII como consecuencia de las correlaciones de fuerza que se han definido entre la monarquía y sus interlocutores, en el ámbito aragonés, en cambio, toma forma un principio básico que caracterizará las relaciones entre la monarquía y el país, cuyo fundamento es la salvaguarda de las tradiciones y los derechos de las diferentes partes de la estructura del Estado. Es éste el *pactismo* que confiere a la experiencia aragonesa un notable interés histórico, fortalecido por el esfuerzo de amalgamar esos países, lo que hace posible la cohesión en torno a los órganos centrales del gobierno, representados por la corte del rey.

Una sucesión zarandeada

El pactismo

El Portugal de los Aviz y Castilla

A finales del siglo XIV, el Estado portugués atraviesa una grave crisis dinástica, puesto que Fernando I (1345-1383) muere en 1383 sin dejar sucesores varones y su hija Beatriz (1372-1408) está casada con Juan I de Castilla (1358-1390), aliado de Francia. La previsible solución de este *impasse* dinástico provoca una laceración en la sociedad portuguesa, en cuanto que la feudalidad se muestra favorable a la solución castellana, pero los grupos urbanos que se han desarrollado se inclinan por una solución nacional, eligiendo

como candidato a Juan, emparentado con el soberano difunto y gran maestro de la orden de Aviz. Al final, las cortes de Coímbra lo designan como soberano y Juan I (1357-1433) inicia su política chocando con los castellanos y aliándose con los ingleses a través del Tratado de Windsor (1385). El nuevo soberano se apoya en la parte más dinámica de la sociedad portuguesa y ve en las actividades marítimas uno de los componentes más importantes de la política lusitana. En efecto, la corona portuguesa maneja en su ventaja, ya desde 1289, las dificultades que tiene con la Iglesia; los problemas con la aristocracia se solucionan sólo al inicio del siglo XV, constituyéndose una feudalidad más homogénea y leal a los soberanos portugueses. La parte más reacia se ha refugiado con los soberanos de Castilla, donde las grandes contiendas dinásticas entre la rama legítima de la casa reinante y la rama bastarda de los condes Trastámara se entrelazan con la hostilidad hacia la corona, pero también con el conflicto anglo-francés. Resuelto el problema dinástico en favor de Enrique Trastámara (1425-1474), en los años siguientes se perfilará cada vez más claramente el primado de Castilla, retrasado sólo por las dificultades que el Estado debe enfrentar en su interior.

Descubrimientos geográficos y conquistas portuguesas

Los descubrimientos geográficos encuentran su inicio en el proceso de transición entre el Medievo y la Edad Moderna. Uno ha de preguntarse, *a priori*, cuáles han sido las razones que han visto los protagonistas de esta gran época, Portugal y España en primer lugar, para invertir grandes recursos en estas aventuras por los mares del mundo. Una primera respuesta puede llegar de la técnica, puesto que en el curso del Cuatrocientos estamos en presencia de una serie de innovaciones en el arte y los instrumentos de la navegación que significa una auténtica revolución en el sector.

Desde los tiempos de Alfonso IV (1291-1357) las naves portuguesas han llegado a las islas Canarias y en los portulanos de la segunda mitad del siglo XIV se indican la isla de Madeira y las Azores. En realidad, el inicio de tan formidable iniciativa parece tener un carácter estrictamente político-religioso: el espíritu de cruzada frente a los musulmanes que habitan en Marruecos. Sin embargo, a la empresa puesta en marcha en 1415 con la conquista de Ceuta no son ciertamente ajenos los intereses mercantiles de grupos cercanos a la joven monarquía portuguesa. Por otra parte, Portugal es, en esta fase, un Estado de dimensiones modestas, recursos económicos modestos e, igualmente, modestos recursos demográficos. A los intereses religiosos y económicos citados se añaden muy pronto las poderosas motivaciones culturales del príncipe Enrique, el hijo menor de la dinastía de los Aviz, que ha formado una auténtica comunidad intelectual en su casa de Sagres, constituida por algunas de las figuras más prestigiosas del humanismo lusitano y europeo. Las inicia-

tivas de aquel que pasará a la historia como Enrique *el Navegante* (1394-1460) llevarán pronto al Estado portugués a aventurarse más allá de Marruecos, puesto que los resultados de la cruzada contra el islam han sido, como era de preverse, modestos. Los portugueses comienzan a adentrarse hacia el sur y, si en una primera fase se apoderan de las islas de Madeira y las Azores, muy pronto los objetivos de sus ya periódicas expediciones navales a lo largo de las costas occidentales de África adquieren motivaciones completamente nuevas. Si una de éstas conserva un carácter religioso tradicional: el de buscar aliados en la lucha contra el islam, estableciendo contactos con el mítico Preste Juan, heredero de la tradición cristiano-copta, instalada al sur de Egipto, las otras adquieren un contenido económico mucho más concreto. Desde hace tiempo se sabe que una parte del oro que llega al mundo mediterráneo proviene del sur del África sahariana, de una región que luego los mismos portugueses descubrirán que está situada en el Golfo de Guinea, habitada por pueblos no islámicos. De aquí el interés en establecer contacto con estos pueblos del África subsahariana. Al mismo tiempo aflora, entre las motivaciones de los impulsos expansionistas portugueses, la de llegar a los grandes países de las especias en el Extremo Oriente, sea para sustituir el control monopólico que ejercen los venecianos sobre las vías que pasan a través del Mediterráneo, o bien, para resolver las dificultades del flujo de las especias hacia Occidente que han sobrevenido a consecuencia de la guerra y la conquista otomanas de lo que queda del Imperio bizantino. De aquí la idea, fruto de reminiscencias clásicas, de que es posible llegar a los países de las especias circunnavegando África.

Enrique el Navegante

Expansionismo irrefrenable

La compleja historia del descubrimiento y los asentamientos portugueses a lo largo de las costas occidentales de África tiene momentos exultantes: los portugueses primero entran en contacto con los reinos negro-africanos del Golfo de Guinea (Mali, Ghana), donde encuentran ciudades construidas en ladrillo y casas con techos de oro; luego se lanzan más hacia el sur y encuentran el delta del gran río Congo, entrando en contacto con otro Estado formidable, el de Maní-Congo. Establecen relaciones diplomáticas con el soberano, que se convierte al catolicismo y algunos años después visitará al "hermano" soberano portugués. Adentrándose cada vez más en el sur, la expedición, guiada por Bartolomé Díaz (*ca.* 1450-1500), dobla en 1448 la punta extrema de África, a la que bautizará como Cabo de Buena Esperanza, y toca Madagascar, donde encuentra rastros indiscutibles de las relaciones seculares del gran Imperio chino con el África oriental.

Castilla y el Atlántico

La proyección de Castilla hacia el Atlántico inicia con la conquista de Andalucía y el curso navegable del río Guadalquivir, en virtud de la cual se

adquiere una de las regiones más ricas de la península y una desembocadura en el océano de importante valor. No es una casualidad que precisamente a partir de esta fase el reino se transforme en una potencia marítima. A Sevilla afluyen, en efecto, naves y mercaderes de todas partes de Europa, Asia y África. El Estado mejora la estructura vial, reactivando las actividades mercantiles y promoviendo las ferias de Sevilla, Medina del Campo y Santiago de Compostela.

La rápida evolución de la potencia castellana en una dimensión también marítima constituye la premisa de nuevos conflictos dinásticos y militares entre Castilla y Aragón. En 1375 la dinastía de los Trastámara se convierte con Enrique en la guía política de Castilla, pero la primera mitad del siglo XV está caracterizada y condicionada por una atormentada serie de sucesiones dinásticas que inicia con la muerte de Enrique III (1379-1406) en 1406, de sólo 25 años de edad. La prolongada minoría de edad del heredero, Juan II (1405-1454), que se convierte en rey a la edad de dos años, marca negativamente la política del reino, puesto que asumen la regencia su madre y su tío, que no son capaces de administrar la compleja situación interna. La situación no mejora con el matrimonio, contraído en 1417 por el soberano de 13 años con María de Aragón (1396-1445), en cuanto que el gobierno queda bajo la influencia de Enrique (1400-1445) y Juan (1397-1479) de Aragón, hermanos de la reina y promotores de una acción política que no es favorable a los intereses castellanos, de los cuales, en cambio, se vuelve patrocinador el gran condestable Álvaro de Luna (*ca.* 1390-1453). Su fama de ministro y su capacidad política se ven contrarrestadas por la aristocracia feudal y el partido aragonés presente en la corte. Expulsado y exiliado muchas veces, logra conquistar de nuevo la confianza del rey Juan, pero al final es decapitado por las facciones que le son hostiles. Al año siguiente muere el soberano y le sucede su hijo Enrique IV (1425-1474). La forma conflictiva en que se desarrolla su vicisitud matrimonial con Juana de Portugal (1439-1475) repercute negativamente en la suerte de la dinastía, al grade de que en 1465 Enrique es destronado y en su lugar es proclamado soberano su hermano Alfonso (1453-1468). Su muerte, ocurrida apenas tres años después, vuelve a plantear la cuestión de la sucesión al trono, en la que interviene, una vez más, el destronado Enrique. La situación se resuelve sólo cuando los adversarios logran imponerle el Tratado de Los Toros de Guidando, puesto que es designada como heredera al trono su hermana Isabel (1451-1504), que entretanto ha sido dada en Valladolid como esposa a Fernando de Aragón (1452-1516), hijo y heredero de Juan de Aragón a la cabeza de la monarquía catalano-aragonesa. La reina sube al trono de Castilla en 1474, mientras que Fernando se convierte a su vez en rey de Aragón en 1479, con el nombre de Fernando II. La unión entre los dos soberanos no implica la unidad política de las estructuras de los dos Estados; sin embargo, influye no poco, en particular Fernando,

Nuevos conflictos entre Castilla y Aragón

en la política castellana hasta la muerte de la misma Isabel (1504). En los últimos 20 años del siglo la reina se ve obligada a defender su corona contra las amenazas del rey Alfonso V de Portugal (1432-1481) y a proceder a una reorganización de la Inquisición en el ámbito de su reino. En cuanto a Fernando, llamado *el Católico,* lleva a cabo en la estructura del Estado aragonés una política centralizadora, realizando una reforma de las finanzas que le permite convocar muy raramente a las cortes para solicitar contribuciones financieras. Interviene en la designación de los altos cargos eclesiásticos y en la asignación de los beneficios más importantes, gracias al *ius supplicationis* concedido por el papa. Finalmente, ordena la destrucción de los alcázares fortificados de la gran feudalidad para garantizar la seguridad del gobierno central.

Reformas y política de Fernando el Católico

Cinco años antes de la empresa de Colón, los portugueses trazan el camino de la nueva ruta hacia las Indias y sólo las vicisitudes internas de su reino y sus relaciones con la poderosa nueva realidad del Estado español, nacida del matrimonio (1479) de Isabel de Castilla y Fernando *el Católico,* impiden que la ruta al Oriente circunnavegando África quede definitivamente sancionada.

En este ámbito es donde se inserta la aventura de Cristóbal Colón (1451-1506). Bien informado sobre los descubrimientos y las iniciativas lusitanas, en 1478 llega a Madeira y al año siguiente a Lisboa, donde le presenta al rey Juan II un memorial en 1484. El soberano portugués, empeñado en reanudar los proyectos expansionistas en el África occidental y hacia la India, no le hace caso y Colón, después de intentar acercamientos improbables con los soberanos francés e inglés, a través de su hermano Bartolomé (1460-1514) le confía su proyecto a Isabel de Castilla. Las resistencias de la corte de Valladolid a la empresa propuesta por Colón cesan a consecuencia de la victoria de los reales de España sobre el reino islámico de Granada, que precisamente en 1492 marca la expulsión definitiva de la península ibérica del último Estado islámico. Con el Convenio de Santa Fe, de abril de 1492, Colón obtiene tres carabelas, la promesa, en caso de éxito, de recibir el título de almirante de la mar océano, el de virrey y gobernador de las tierras conquistadas y, además, 10% de los negocios comerciales. Los soberanos españoles le dan a Colón el encargo de llevar a cabo la reconquista católica hasta los confines de la Tierra. Saliendo del puerto de Palos el 3 de agosto de 1492, en el transcurso del viaje utiliza todos los nuevos instrumentos que la técnica pone a su disposición para conducir la navegación de altura hacia el occidente, incluida la capacidad de calcular el error ínsito en el huso oceánico de la brújula, dado que el polo norte terrestre no coincide con el magnético. La empresa de Colón concluye el 12 de octubre de 1492, cuando el vigía de una de las carabelas alcanza a divisar Guanahani, un atolón de las Bahamas, que Colón rebautiza con el nombre de San Salvador.

La expedición de Colón

Véase también
Historia "La reconquista de Granada", p. 42; "Las expediciones navales y los descubrimientos geográficos antes de Colón", p. 174; "Marranos y moriscos", p. 202.

LAS SEÑORÍAS EN ITALIA

Andrea Zorzi

La evolución política de la Italia central y septentrional se caracteriza entre los siglos xiv y xv por una marcada rivalidad militar y por la afirmación de Estados con dominio sobre varias ciudades, gobernados generalmente por señorías. Éstas pueden derivar sea de la evolución de experiencias que han madurado en el periodo precedente, como en el caso de los Visconti, sea de nuevas formas de autoridad, como las de los condotieros, que se han convertido en señores, sea de señorías de tipo informal, como la de los Médici de Florencia.

Los Estados con dominio sobre varias ciudades

La Italia de la Baja Edad Media se caracteriza por el policentrismo político. El cuadro fragmentado e inestable de la Italia comunal y señorial se reestructura entre los siglos xiv y xv como un sistema político más estructurado y estable de Estados territoriales de dimensión regional. Protagonistas del proceso de formación de los Estados son algunas realidades urbanas y señoriales capaces de mostrar fuerza económica y voluntad expansionista en una larga y áspera competencia política y militar, sujetando a otras ciudades, otras comunidades rurales y otros poderes.

Mientras los reinos europeos se fortalecen por tener una base nacional, la península sigue dividida en una multiplicidad de conformaciones políticas: a promover la formación de los mayores Estados territoriales contribuyen las grandes ciudades como Florencia, Venecia y sobre todo Milán, que sostiene con su poderío social y económico la empresa política y militar de la dinastía de los Visconti.

En la primera mitad del siglo xiv algunos señores urbanos promueven las primeras tentativas de crear Estados con poder sobre varias ciudades. Los señores Della Scala de Verona controlan primero las ciudades del Véneto (entre las cuales se encuentran Treviso, Padua y Vicenza) con Cangrande (1291-1329) y luego, con su sobrino Mastino II (1308-1351), extienden su dominio fuera de la región: Brescia, Parma y hasta Luca.

En la Toscana tiene cierta importancia el dominio que constituye, entre 1316 y 1328, el noble luqués Castruccio Castracani (1281-1328) sobre Luca, Pistoia, Luni y Volterra: también obtiene el título de duque de manos de Ludovico de Baviera (*ca.* 1286-1347) y en 1325 derrota a los florentinos en Altopascio. Pero la mayor expansión es la que lleva a cabo el arzobispo Juan Visconti (*ca.* 1290-1354) en Lombardía, Piamonte, Liguria y Emilia, llegando a imponer su señoría en ciudades como Brescia, Vercelli, Génova, Parma y Bolonia.

La fragmentación del territorio

Cada una de estas iniciativas suscita la movilización militar de una liga de ciudades adversa, que en el caso de la guerra contra los Visconti obtiene también el apoyo del pontífice, que excomulga al arzobispo Juan y convoca una cruzada contra él.

El ducado de Milán

La política expansionista es la que caracteriza toda la experiencia de los Visconti, que consiste en impulsar la formación de los Estados territoriales italianos. Gian Galeazzo (1351-1402) imprime de nuevo un fuerte dinamismo militar a su dominio, que, además de abarcar el cantón del Tesino, gran parte de la Lombardía y el Piamonte oriental, en 1387 llega a comprender Verona, Vicenza, Padua y Belluno, destruyendo las señorías de los Della Scala y los Carrara de Padua, expandiéndose a la Italia central, donde obtiene, entre 1399 y 1400, también las señorías de Pisa, Siena, Perusa, Spoleto y Bolonia.

La tenaz resistencia que opone una Florencia en estado de sitio, envuelta además en la bandera de una disputa contra la tiranía en nombre de la libertad republicana, es recompensada por la repentina muerte del duque en 1402, lo que redimensiona las ambiciones que sus ideólogos habían disfrazado como intención de constituir un reino nacional italiano. Las conquistas territoriales están nuevamente dispersas, y sólo el segundogénito Felipe María (1392-1447) logra compactarlas otra vez en torno a un perfil más definidamente "lombardo" del Estado viscontino. En 1395, por 100 000 florines Gian Galeazzo adquiere de manos del emperador Wenceslao (1361-1419) el título de "príncipe y duque" de Milán. El duque puede utilizar las relaciones feudales para vincular consigo tanto las señorías locales como las ciudades y comunidades rurales: una de las fórmulas más recurrentes en los actos de sumisión viscontina es efectivamente la demanda de pacificación que hacen las ciudades que se sujetan. El duque consolida su autoridad reformando los estatutos locales, controlando los beneficios eclesiásticos, fortaleciendo los poderes de los organismos centrales: Consejo de Justicia, Cámara Ducal y Consejo Secreto. Para financiar los gastos el duque recurre a préstamos personales, en cuya garantía concede rentas y fuentes de ingresos fiscales pero también jurisdicciones y cargos. En los aparatos centrales y periféricos de gobierno nombra a individuos que provienen de todo el ducado.

Gian Galeazzo Visconti

En efecto, Milán no es el centro, la ciudad dominante, sino sólo la residencia del duque, y el patriciado milanés —es decir, el restringido grupo de familias e individuos que monopoliza el control de los cargos municipales— está involucrado de un modo no exclusivo en el gobierno del Estado: no es una casualidad que aquél dé una última señal de vida a la muerte de Felipe María, instituyendo una "república ambrosiana" que durará de 1447 a 1450.

Las señorías de los condotieros

La muerte sin herederos de Felipe María Visconti, ocurrida en 1447, desencadena la lucha por la sucesión en el ducado. Al final el ducado termina en 1450 en manos del condotiero de las Marcas Francisco Sforza (1401-1466), que se ha casado con una hija natural de Felipe María y es llamado por el patriciado milanés a defender a la frágil república ambrosiana. Los florentinos lo apoyan, aunque sea para contraponerse al avance que los venecianos han llevado a cabo en la Lombardía, ocupando Lodi y Plasencia con el consentimiento y el apoyo del duque de Saboya y el rey de Nápoles. El caso de Francisco Sforza es el más acabado de un fenómeno que caracteriza la escena política italiana del siglo XV, es decir, la creación de señorías por obra de condotieros. Algunos de éstos terminan echando raíces en los Estados a los que servían, como el caso de Braccio da Montone (1368-1424) o Francisco Sforza.

En la situación de desorden en que se encuentra el Estado Pontificio algunos tratan de crear señorías propias, como Braccio da Montone, que en 1416 se convierte en señor de Perusa y en breve tiempo extiende sus dominios a parte del territorio de la Umbría y las Marcas. Un aspecto particular asumen las experiencias de los señoríos que toman cuerpo en las ciudades y territorios de Romaña y las Marcas. La debilidad de la autoridad papal en esas áreas permite, por ejemplo, a los Malatesta, señores de Rímini, extender su dominio a Pésaro, Cesena y Fano; a los Montefeltro crear un vasto territorio a caballo entre la Romaña, las Marcas y la Umbría, con Urbino como centro; a los Da Polenta radicarse en Rávena y su territorio; a los Da Varano ejercer su dominio en Camerino. En general, estos señores obtienen sus títulos de legitimidad del cargo de "vicario" que los pontífices les conceden para tenerlos de alguna manera sometidos a su autoridad. Una connotación común a casi todas estas estirpes es la pronunciada actitud militar, que hace a algunos de ellos miembros del grupo de condotieros que se distinguen en las guerras italianas del siglo XV.

Romaña y las Marcas

Otras señorías-Estado

Algunas señorías menores destacan entre los pocos Estados que sobreviven a la simplificación de la geografía política de la Italia septentrional.

De raigambre ciudadana son las señorías de los Gonzaga y los Este. La autoridad de los primeros se limita a Mantua y su territorio; se precian del título de marqueses adquirido en 1433 de manos del emperador. La señoría de los segundos, que en su origen tiene una marcada raigambre feudal por ser descendientes de los Obertenghi, familia de las Marcas, se centra sobre todo en Módena y Reggio, de las que llegan a ser duques en 1452, y en Ferrara, cuyo título ducal les concede el papa en 1471. Ambas señorías pueden sobrevivir entre vecinos agresivos sólo al precio de una cautelosa inmovilidad. La señoría de los Saboya se extiende, en cambio, a los territorios rurales de los Alpes occidentales, estratégicamente importantes por los pasos que conectan a Italia con Francia. En el curso del Trescientos el dominio se extiende al Piamonte occidental, que Amedeo VIII (1383-1451) expande también a Niza, Pinerolo, Turín y Vercelli. Una vez obtenido el título de duque en 1416, se entrega a una obra de coordinación política y administrativa que culmina en 1430 con la emanación de importantes estatutos y la subdivisión del ducado en 12 provincias, encomendadas a bailes, a su vez subdivididas en castellanías. En el Piamonte subalpino se distinguen, entre varias comarcas menores, también el marquesado de Saluzzo y el de Monferrato. En los Apeninos de la Toscana-Romaña sigue siendo importante hasta el siglo XV la señoría de los condes Guidi; en Lunigiana, la de los Malaspina.

La Florencia de los Médici

Experiencias de señorías no faltan tampoco en las ciudades republicanas que han sobrevivido, como las de los Gambacorta en Pisa entre 1370 y 1390, de los Guinigi en Luca entre 1400 y 1430 y de los Petrucci en Siena entre 1487 y 1525. Un caso particular es el del notario romano de origen humilde Cola di Rienzo (*ca.* 1313-1354), que en 1347 se adueña del Capitolio proclamándose “tribuno de la paz, la libertad y la justicia”. La iniciativa tiene éxito en un primer momento gracias a las reformas de la administración de la ciudad en sentido antinobiliario. Pero muy pronto, a pesar de tener el apoyo del papa, Cola cae víctima de una conjura aristocrática y una revuelta —a causa de la fuerte carga fiscal que le quita la simpatía del pueblo—, durante la cual es asesinado en 1354.

Cola di Rienzo

Pero sobre todo es en Florencia donde la familia de banqueros de los Médici logra imponer desde 1434, con Cosme *el Viejo* (1389-1464), una señoría de hecho, aunque sea en el seno de un perdurable marco institucional republicano. Su sobrino, Lorenzo de Médici (1449-1492), consciente de que Florencia representa el Estado más débil y expuesto al riesgo de perder su independencia, se ocupa particularmente de una hábil política diplomática. A través de una alianza estable con los Sforza y los soberanos napolitanos,

logra frenar los intentos expansionistas de los venecianos y las ambigüedades de la política pontificia. Durante cierto periodo el sistema político trazado por la Liga Itálica, estipulada con la Paz de Lodi en 1454, garantiza la estabilidad, pero no la tranquilidad.

En efecto, en los Estados que constituyen su eje diplomático tienen sucesivamente lugar algunas conjuras que manifiestan la precariedad de sus órdenes internos y de las que no son ajenas las intrigas de las otras potencias. En 1476 es asesinado en Milán Galeazzo María Sforza (1444-1476), asumiendo la regencia en nombre de su hijo, Gian Galeazzo (1469-1494), el tío Ludovico *el Moro* (1452-1508). En 1478, en la Catedral de Santa Maria del Fiore de Florencia, Lorenzo de Médici escapa a una emboscada organizada por la familia de los Pazzi, que administra las finanzas pontificias.

La conjura, urdida con ayuda del papa Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471) y el duque de Urbino, Federico de Montefeltro (1422-1482), termina en un fracaso: sólo el hermano Juliano (1453-1478) cae muerto, mientras que Lorenzo, aunque herido, desencadena una represión feroz que fortalece definitivamente su poder.

Una serie de conjuras

Véase también
Historia "El equilibrio entre los Estados italianos", p. 46; "La república de Venecia", p. 127.
Literatura y teatro "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506; "La poesía en las cortes y las ciudades", p. 521.
Artes visuales "La Milán de los Sforza", p. 691; "Padua y Ferrara: dos variantes del Renacimiento", p. 703; "Urbino en los años de Federico de Montefeltro", p. 709; "Mantegna y la Mantua de los Gonzaga", p. 713; "Venecia entre tradición y renovación", p. 719; "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

LA REPÚBLICA DE VENECIA

FABRIZIO MASTROMARTINO

La estabilidad institucional que caracteriza a la república véneta es el sostén del formidable auge de Venecia en el curso del Cuatrocientos. La expansión de su dominio de tierra firme, que acompaña al tradicional dominio marítimo de la república, la sobria gestión administrativa de los territorios adquiridos y la sagaz orientación de su diplomacia hacen de Venecia la mayor potencia italiana del siglo.

La naturaleza excepcional de la república véneta

En el escenario político italiano, en el que la larga fase de experimentación institucional ha terminado en el fracaso de la organización comunal, la república de Venecia se distingue por la eficiencia y la confiabilidad de sus instituciones. Garantía de su estabilidad política es la continuidad de su organización institucional, articulada según un ordenamiento aristócrata gobernado por una casta política compuesta de hombres de noble linaje. Un patriciado, pues, cuya génesis se remonta a los años a caballo entre los siglos XIII y XIV, a la llamada Serrata del Consejo, que fija las condiciones de elegibilidad de los miembros del gobierno, restringiendo el acceso a las instituciones venecianas a las familias de alto rango que habían participado más en la conducción de la política de la república.

Un ordenamiento aristócrata

Esta reorganización en sentido oligárquico, que obedece a una lógica conservadora orientada a consolidar la autoridad del Comune Veneciarum, circunscribiendo el ejercicio del poder de un modo que salvaguarde la estabilidad institucional a través de la continuidad de la actividad del gobierno, se encuentra en la base del formidable auge, en el curso del Cuatrocientos, de la república, que gracias a su crecimiento territorial y su eficaz política diplomática y administrativa pronto se convierte en la mayor potencia italiana del siglo.

La expansión continental de la república

La resuelta política de adquisición de territorios llevada a cabo por Venecia desde los primerísimos años del nuevo siglo constituye una nítida cesura en la historia de la república. La expansión de la ciudad tierra adentro responde a una nueva estrategia de gobierno que tiene como finalidad fortalecer la posición política del municipio, sumando al tradicional dominio *da mar* —funcional para sus intercambios comerciales— un extenso dominio en tierra firme.

El dominio marítimo

Las posesiones marítimas de la república ya comprenden un vasto conjunto de entidades territoriales, comprendidas entre las costas sudorientales de Asia Menor y Grecia, ante las que la autoridad veneciana se muestra compacta, no habiendo sido puesta jamás seriamente en discusión, ni siquiera en momentos de particulares dificultades atravesadas por la república. Por otro lado, el dominio veneciano constituye la única alternativa a la sujeción al temido poder otomano, que en aquellos años parece imposible de detener. Muchas son las razones que impulsan a Venecia a tomar este nuevo rumbo, así como múltiples son los objetivos a los que éste tiende. La expansión continental del municipio crea ante todo nuevas posibilidades de desahogo de

las actividades mercantiles. La tutela de los intereses económicos, que encuentran su satisfacción en el dominio marítimo de las mayores plazas comerciales, puede garantizarse mejor mediante una previsora política de defensa territorial orientada a extender la esfera de influencia de la república en la intrincada trama del escenario político italiano. Además, el gobierno del municipio estima tanto más necesario, después de la derrota de Chioggia (1381), imponer el poderío de la república para reafirmar su vigor, en oposición al creciente poder de los Visconti que, en el área de Padua, manifiesta intenciones claramente monopólicas.

Las conquistas obtenidas entre 1404 y 1405 en la Marca de Treviso (Verona, Padua, Rovigo, Vicenza, Treviso) ya han modificado la posición del municipio en la política italiana. La confirmación del nuevo peso adquirido por la república queda atestiguada por la nueva atención de que es objeto Venecia por parte de los príncipes italianos y por la confianza que depositan en ella las poblaciones sujetas a su control y las ciudades que piden a voces su protección. Pero es sobre todo a partir de la segunda década del siglo cuando la república se convierte en el centro político, papel que la distinguirá en la política internacional de los siglos por venir: primero mediante un acuerdo estipulado con Felipe María Visconti (1392-1447) en 1414, en el cual se convalida el dominio veneciano sobre los territorios adquiridos 10 años antes, extendiéndolo a las ciudades de Belluno y Feltre; luego con la conquista de Aquilea y Udine (1420) en la guerra contra Segismundo de Hungría (1368-1437), a quien en los años siguientes la república le logra sustraer también el dominio de la costa dálmata, aprovechando las dificultades internas del reino, que está ocupado en calmar las revueltas que han estallado en la región de Bohemia.

La anexión de Brescia y Bérgamo

Venecia ya ha entrado a pleno título en la contienda por los territorios de la Italia septentrional. En 1425 contrae una alianza con Florencia, con la que forma un compacto frente común contra el poder de los Visconti, rompiendo el acuerdo firmado 10 años antes con el ducado de Milán. No titubea en contraponerse al municipio ambrosiano en su esfera directa de influencia, anexionando primero a Brescia (1426) y luego a Bérgamo (1428) y desencadenando así un periodo de guerras en el área de Padua, que se prolongará, entre treguas y nuevas alianzas, durante todo el siglo.

Con el control de la región friulana, confirmado de nuevo en 1445 mediante un acuerdo suscrito con el patriarca de Aquilea, Venecia asume, además, una posición altamente estratégica para la defensa del territorio italiano ante el poder otomano. La república sigue con la Media Luna una política diplomática paritaria y jamás complaciente, mediante la cual tutela la libre circulación de sus mercaderes por los territorios del imperio, comprometiéndose en pagar un tributo anual para mantener el dominio *da mar.* El respeto de los derechos de los mercaderes venecianos no vendrá a menos ni siquiera con la caída de Constantinopla en manos de los turcos

(1453), a la que sigue otra declaración de paz suscrita por el sultán, que confirma una vez más la libertad de comercio entre el imperio y Venecia, imponiendo un impuesto irrisorio de 2% sobre los intercambios efectuados en los territorios otomanos.

La señoría Serenísima

La formidable expansión territorial llevada a cabo por la república en la primera mitad del siglo cambia radicalmente la estructura institucional misma de Venecia, que de ciudad-Estado se transforma en un centro de poder a cuya cabeza está un auténtico Estado regional de amplísimas dimensiones. Signo de esta transformación, de profundas repercusiones en el escenario político italiano, es la sustitución del título de la república véneta Comune Veneciarum por la nueva denominación, que aparece desde 1462 en los documentos oficiales del Consejo Mayor, de señoría Serenísima. Venecia es ahora una ciudad dominante que despliega su poder sobre un territorio variado —marítimo y continental— para cuyo control pronto es necesario aprestar un sistema administrativo articulado.

En el gobierno de los dominios de tierra firme la orientación de la república se distingue nítidamente del estilo florentino, invasivo y de tendencias centralistas. La gestión administrativa de las ciudades anexionadas a la señoría está organizada bajo el lema del respeto a las autonomías locales, hecho realidad conservando las constituciones de las ciudades y negociando con las comunidades la carga fiscal a la que son sometidas. A consecuencia de la anexión, la reforma de los estatutos de las ciudades se confía a comisiones de juristas locales constituidas para tal propósito. Con todo, las modificaciones aportadas son marginales, salvo en las ciudades de Padua y Treviso, donde, en virtud de su cercanía a la ciudad dominante, la leyes venecianas integran los estatutos. En efecto, para la señoría sólo es importante que en los estatutos se reconozca expresamente la soberanía de Venecia sobre las ciudades sujetas a ella: soberanía que se expresa en la obligatoriedad de que la señoría apruebe la reforma estatutaria y en el imperativo de que no tengan lugar eventuales reformas posteriores sin previa autorización de la ciudad dominante. Delegar a las ciudades la reforma de sus propios estatutos obedece a un proyecto de gobierno de carácter conservador que tiene como fin fortalecer a los grupos dirigentes, cuya parte destacada la constituyen los juristas, alentar la formación de ordenamientos aristocráticos semejantes al patriciado —distintivo de las instituciones venecianas— y mantener inalterado el sistema de privilegios feudales vigente, manteniendo de esta manera intactas las relaciones de fuerza existentes localmente. El mismo papel de los rectores, a los que está confiada, además de la administración de la justicia la tutela del orden público y el

Respeto a las autonomías locales

balance de la ciudad, parece secundario respecto a los poderes locales, que, para la resolución de controversias políticas de cierta importancia, muy pronto no dudan en dirigirse directamente a la autoridad central.

La política europea de Venecia

El decidido ingreso de Venecia en el escenario político italiano, dentro del cual la señoría Serenísima desempeñará un papel de primer nivel, muy pronto involucra la participación directa de Venecia en la lucha política europea, cuyos objetivos estratégicos son la estructuración de la península y la repartición del territorio en esferas de influencia entre los diversos poderes concurrentes. Cuando Carlos VIII (1470-1498) desciende a Italia en 1494 para reivindicar la corona del reino de Nápoles, el rey francés da por descontada la participación de Venecia en la empresa antiotomana que él tenía en mente organizar, aprovechando las posiciones estratégicas de las regiones meridionales italianas. Venecia elude el compromiso con el soberano francés, que había involucrado al Estado Pontificio y a los más poderosos principados italianos, adoptando una sensata estrategia orientada a una cierta sagacidad.

Por otra parte, ya en 1463 Venecia no había titubeado en hacerle la guerra al imperio, embarcándose en un conflicto de suerte incierta que le había asestado severas derrotas —la pérdida de una parte del Friul, de las ciudades de Scutari, en Albania, y sobre todo de las islas de Negroponte, una plaza comercial de enorme importancia, de Lemnos, Argos y Krujë—. Luego había intentado compensar los daños comerciales consecutivos a estas derrotas, que daban testimonio de la supremacía definitiva de los otomanos en Grecia y Asia Menor, adquiriendo en 1489 Chipre, una importante isla en la vía marítima hacia Siria. Así pues, la Serenísima comprendía bien cómo de la empresa organizada por Carlos no habría sacado ninguna ventaja: una derrota habría fortalecido aún más el poder turco que no tenía rival; una victoria habría entrañado para Venecia la cesión de su autonomía, y del dominio de sus territorios coloniales, a la corona francesa.

La Liga de 1495

Así pues, Venecia se aplica con denuedo a hacer que fracase el proyecto de Carlos, y urde una red de alianzas, formalizadas en una Liga en 1495, con la intención de obstaculizar el regreso de Carlos a Francia. Luego, aprovechando el puesto de relieve que ha asumido en la organización de la liga, se adueña de Monópolis y Cremona, asumiendo el control completo de las rutas del Mar Adriático y extendiendo su esfera de influencia a la región de Padua.

El oportunismo político de la Serenísima no podía, sin embargo, no provocar la dura reacción del imperio, que desbarata la flota veneciana, que no estaba preparada y sí desorganizada frente a la potencia turca, en Porto

Longo, en la isla de Sapienza, el 12 de agosto de 1499. La hostilidad de los otomanos, con quienes Venecia signa un acuerdo de paz en 1503, luego ratificado en 1517, es sólo la primera señal evidente de la formación de un sentimiento hostil a la república, que se difunde rápidamente en Italia y Europa y tomará forma en la constitución de la Liga de Cambray en 1509: una oposición unánime y feroz, de la que inevitablemente sólo las grandes potencias —como la señoría Serenísima— son objeto.

Véase también

Historia "Hungría", p. 101; "Las señorías en Italia", p. 123; "El Imperio otomano", p. 140; "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.

LA ITALIA MERIDIONAL

Aurelio Musi

En las tres primeras décadas del siglo* xv *la parte peninsular de la Italia meridional, el reino de Nápoles, aún está sujeta a la dominación angevina. Pero después de una guerra sangrienta es conquistada en 1442 por Alfonso V de Aragón. Con él, el reino de Nápoles adquiere una dinastía autónoma e independiente. Así, junto con Cerdeña y Sicilia, ya aragonesas, todo el Mediodía comienza a formar parte del imperio mediterráneo catalán-aragonés, viviendo una intensa fase de desarrollo económico y renovación político-administrativa. A consecuencia de la guerra franco-española de finales del siglo, el reino de Nápoles pierde su independencia: después de un breve periodo francés es conquistado por Fernando **el Católico** ***y sometido a la dominación española (1503-1707).***

El Cuatrocientos siciliano y sardo

Después de un periodo de independencia, en 1409 Sicilia regresa a los aragoneses, pasando primero a Martín *el Viejo* (1356-1410), luego a su sucesor Fernando de Trastámara (1380-1416) y en seguida a Alfonso V *el Magnánimo* (1396-1458). Desde los primeros años del siglo xv los virreyes comienzan a gobernar Sicilia. Latifundio y cultivo extensivo representan los rasgos económicos más característicos: sembrado desnudo y pasto, grandes masías y asentamientos centralizados configuran el aspecto predominante de los territorios sicilianos. El verdadero poder fuerte de la isla es la feudalidad, que, a la sombra de una débil monarquía, ha logrado apoderarse en el siglo xiv

del control casi total de los feudos y de una amplísima jurisdicción, es decir, poder económico, social y judicial; en particular, el *merum et mixtum imperium,* es decir, la facultad, reconocida por el soberano en las fórmulas de investidura, de administrar no sólo la justicia civil, sino también la penal al interior de los feudos, hasta incluir a veces la condena a la pena capital.

Merum et mixtum imperium

La llegada de Fernando al trono de Aragón vuelve más estable el lazo de Sicilia con esta corona que en el pasado. Pero los súbditos de la isla reivindicarán respecto a los soberanos la relación, mediante un pacto, con la monarquía, es decir, una relación que no se funda en el título de la pura conquista militar, sino en la asociación voluntaria a la soberanía, primero aragonesa y luego española, y en el reconocimiento de autonomías consistentes.

Mucho más atormentada es la relación entre Cerdeña y la corona de Aragón. Los soberanos se empeñan en consolidar su poder reprimiendo las revueltas, desplegando una intensa acción política y administrativa, aboliendo antiguos estatutos y privilegios locales, concediendo feudos a nobles catalanes y aragoneses y fundando nuevas ciudades, como Alghero, con una población predominantemente catalana. Alfonso se hace presente en la isla en 1420 para reprimir las últimas resistencias. Pero sólo a finales de los años setenta del siglo XV es cuando los aragoneses consiguen el control definitivo de la isla.

Los aragoneses en el reino de Nápoles

En los primeros decenios del siglo XV la dinastía angevina vive un periodo de crisis en el reino de Nápoles. El rey Ladislao (*ca.* 1377-1414) no logra obtener, como lo tiene planeado, la supremacía en la península italiana ni reducir el poderío de las mayores familias feudales del reino. La crisis de liderazgo político se acentúa en los años de Juana II (*ca.* 1370-1435), que es su sucesora: al ver su trono amenazado por Luis III de Anjou (1403-1434), en un primer momento la reina adopta como hijo y sucesor al rey de Aragón, Alfonso V, aunque luego revoca la adopción, prefiriendo a Luis III. De aquí la guerra entre los dos candidatos a la sucesión. Después de una primera fase favorable a Luis, su desaparición, simultánea a la de Juana, reaviva la guerra. Alfonso se opone ahora a Renato de Anjou (1409-1480), hermano del difunto rey. El rey aragonés cae prisionero de los genoveses en Ponza y es entregado al duque de Milán, Felipe María Visconti (1392-1447), aliado de los angevinos. Pero Alfonso logra convencer a Visconti de que se alíe con él y conduzcan juntos la empresa de la conquista de Nápoles (1442). Al año siguiente Alfonso V de Aragón, I de Nápoles, hace su entrada triunfal en la capital del reino, asumiendo el título de rey de Sicilia *citra et ultra pharum,* pero los dos reinos de Nápoles y Sicilia continuarán siendo distintos en los planos político y administrativo.

El reino gana así un "rey propio". El retorno a la independencia entrará en la transfiguración mítica de muchos intelectuales durante el siguiente periodo español, al grado de que el poeta dialectal Velardiniello (siglo XVI) podrá exaltar la edad aragonesa en un célebre verso: "Saie quanno fuste Napule Corona? Quanno regnava Casa d'Aragona" ["¿Sabes cuándo fuiste, Nápoles, Corona? Cuando reinaba la Casa de Aragón"]. Alfonso establece su morada en Nápoles y restituye al Mediodía el prestigio perdido después de la gran política internacional querida y llevada a cabo por los primeros reyes angevinos. El prestigio se debe a dos elementos decisivos de la estrategia política de Alfonso: la proyección catalana-aragonesa hacia el Mediterráneo y la integración del reino de Nápoles en la política italiana, que a mediados del siglo XV, conserva su solidez y dinamismo. Sobre todo esta segunda dimensión la cultivará también el sucesor de Alfonso, que logrará volverse garante, junto con las otras cuatro potencias italianas (el ducado de Milán, la república de Venecia, el principado florentino de Lorenzo *el Magnífico* y el Estado de la Iglesia), del equilibrio político italiano establecido en la Paz de Lodi a mediados del siglo XV.

La política de Alfonso V

Además de la política exterior, la política interior es la que fortalece al reino después de las décadas de crisis angevina. Alfonso y su sucesor Ferrante (1431-1494) ponen en marcha una acción de consolidación institucional, ya sea a través de la creación de nuevas magistraturas, como la Regia Camera della Sommaria, cuya función es presidir el gobierno de los asuntos financieros, y el Sacro Regio Consiglio, el mayor organismo judicial del reino, o bien, de la reestructuración de los cargos más antiguos. Alfonso y Ferrante promueven así los primeros embriones a partir de los cuales se desarrollará el Estado moderno en el reino de Nápoles.

La política económica y social

Después de la crisis del Trescientos, Alfonso devuelve la pujanza a la economía del reino de Nápoles y los otros dominios italianos gracias a que los inserta en un sistema relativamente integrado, definido por uno que otro historiador incluso como una suerte de mercado común. Alfonso idea un proyecto embrionario de integración económica. En él, Cataluña y Barcelona son los polos de la industria textil, a las que se les reserva el monopolio de los mercados aragoneses aquende el Tirreno, sustraídos a la penetración de los paños extranjeros; en las mismas áreas se colocan los polos del armamento naval; las posesiones italianas deben desempeñar la función de *hinterland* agrícola de las ciudades industriales y comerciales de España, y, naturalmente, ha de desalentarse la industria textil local.

Quizá sea un poco fuerte la expresión mercado común: es necesario, además, tener presente que se trata más de un proyecto que de una realización

efectiva. Hay historiadores que niegan que un soberano de la Baja Edad Media esté en grado de concebir y realizar un diseño tan ambicioso de especialización e integración suprarregional. Otros miran con recelo una terminología orientada a identificar *mercado común* y *confederación:* todos los reinos dominados por los aragoneses conservan su individualidad, sobre todo institucional, puesta de manifiesto por la institución del virrey, que precisamente bajo los aragoneses se impone y define como autoridad que gobierna el territorio, pero también como enlace con la voluntad y el poder del soberano común. Sin embargo, la mayoría de los historiadores considera como algo evidente por sí mismo el hecho de que la edad aragonesa marca, sobre todo por lo que se refiere a los territorios italianos, una inserción positiva en el mercado internacional y el inicio de una tendencia favorable del desarrollo económico que experimentará una inversión negativa sólo en la larga crisis del Seiscientos. En el reino de Nápoles, en particular, Alfonso promueve una política de desarrollo industrial, alentando sobre todo al sector textil; con la constitución de la aduana del ganado ovejuno en Apulia, reorganiza el sistema de la cría; promueve un proceso de mejoramiento y mercantilización de la agricultura, y reestructura la red de comercio entera mediante ferias en las ciudades.

Hacia un mercado internacional

Más compleja es la relación entre el gobierno aragonés y la sociedad del Mediodía. La historiografía más reciente lee la política social de la monarquía aragonesa en los reinos meridionales de Italia como el resultado de una lúcida conciencia de las correlaciones de fuerza que existen en ella. De aquí el entendimiento entre corona y barones feudales, una especie de compromiso histórico fundado en el respeto mutuo de prerrogativas e intereses. Esto no impide la resistencia de los señores feudales, que, bajo la guía de Ferrante, promueven dos revueltas: la primera entre 1459 y 1464, y la segunda, mucho más grave, que ha pasado a la historia con el nombre de Conjura de los Barones, estallada en 1485 y concluida al año siguiente con la victoria del rey Ferrante.

La Conjura de los Barones

Uno de los estrategas de la gestión de la Conjura de los Barones, una gravísima crisis política que opone a Ferrante nombres ilustres de la aristocracia, como el príncipe de Salerno, Antonello Sanseverino (1458-1499), Francisco Coppola (*ca.* 1484-1487), conde de Sarno y riquísimo hombre de negocios, el propio secretario del rey, Antonello Petrucci (1420-1487), es el humanista Giovanni Pontano (1429-1503).

En una primera fase, Ferrante, consciente de la fuerza que tienen los barones, persigue el objetivo de desunirlos; de aquí que castigue de manera espectacular a los personajes más prominentes que han participado en la conjura. Pero la victoria del rey Ferrante sobre los barones rebeldes no habría sido posible sin la implementación coherente de la política de alianzas "italianas" fundada por Alfonso e impulsada por su hijo hacia objetivos más avanzados por consejo incluso de Pontano: la alianza entre Milán, Florencia

y Nápoles es en particular la actividad diplomática de Lorenzo *el Magnífico* (1449-1492), volcada a neutralizar la posible intervención del pontífice y los venecianos en favor de los barones rebeldes. Así, la guerra de los barones queda resuelta en favor del soberano aragonés gracias al principio del equilibrio y la "balanza de Italia".

Guerra franco-española

En síntesis, las líneas de la política social aragonesa en el Mediodía son las siguientes: *1)* favorecer a los municipios contra los barones; *2)* favorecer una política de comercialización del feudo y ampliar las sucesiones feudales con el fin de debilitar la posición feudal y volverla más accesible; *3)* poner en marcha un proceso de transformación de las baronías, a través de la integración de la aristocracia de la capital y la aristocracia feudal de las provincias. También los gobernantes españoles seguirán estas líneas de acción en el siguiente siglo.

Fin de la independencia del reino de Nápoles

En diciembre de 1494 Carlos VIII (1470-1498), el rey francés que ha iniciado pocos meses antes su descenso a la conquista de Italia, entra en Roma y prosigue su marcha triunfal hacia el reino de Nápoles. Aquí, después de la muerte de Ferrante, reina su hijo Alfonso (1448-1495), que en 1495 abdica en favor de su hijo Fernando II (1467-1496), llamado *Ferrandino.* En este mismo año Carlos VIII se apodera del reino, pero, gracias a una alianza antifrancesa, *Ferrandino* reconquista el reino de Nápoles el 7 de julio de 1495, aunque muere poco después. Heredero al trono es su tío Federico (1451-1504), quien, después de suscribir una tregua entre Francia, España y los Estados italianos, es coronado en Capua en 1497. En 1498 muere Carlos VIII. Su sucesor, Luis XII de Orleans (1462-1515), conquista el ducado milanés en 1499. Dos años después Francia y España se reparten el reino de Nápoles: la suerte del reino se decide ahora en el horizonte de la gran política internacional. El equilibrio que consigue el reparto es precario. Para el rey de España, Fernando *el Católico* (1452-1516), Nápoles es de suma importancia: es la etapa fundamental de una estrategia que, desde su matrimonio con Isabel de Castilla (1451-1504), ha optado por el Mediterráneo. Así, la guerra franco-española es inevitable, que se concluye a favor de España en 1503, gracias a la superioridad de los infantes castellanos organizados en el *tercio,* una gran innovación militar. En la historia general del mundo es algo semejante al nacimiento de la falange macedonia o la legión romana.

Inicia una larga dominación extranjera en el reino de Nápoles que dura más de dos siglos, hasta 1707.

Véase también

Historia "Los aragoneses en el Mediterráneo", p. 28; "El reino de Francia", p. 65; "La península ibérica", p. 117.

EL IMPERIO BIZANTINO Y LA DINASTÍA PALEÓLOGA. LA AGONÍA DEL IMPERIO

TOMMASO BRACCINI

El intento de obstaculizar el dominio otomano con la ayuda de las potencias occidentales, al precio de hacer concesiones en el campo religioso, fuertemente contrarrestado por la Iglesia, no es compartido en el ambiente de la corte. Si una parte de la élite está a favor de reparar el cisma, otra, en cambio, considera la oportunidad de convivir pacíficamente con los turcos, ponderando las posibilidades de influirlos y asimilarlos en las propias estructuras administrativas tradicionales.

EL INTENTO POR LLEGAR A UN ACUERDO CON OCCIDENTE: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Frente a la situación cada vez más desesperada de Bizancio una parte de la élite del Estado y varios personajes del imperio comienzan a considerar en esta época que es absolutamente necesario llegar a un acuerdo con los latinos. Este acercamiento, como queda claro desde el inicio, no se puede conseguir sólo a través de pactos diplomáticos: a fin de que Occidente mire con favor a Oriente y se comprometa a tutelarlo y auxiliarlo, es necesario quedar limpio de la mancha de la infamia que es el cisma y llegar, por tanto, a una comunión con la Iglesia de Roma. En el nivel formal y teológico todo gira, pues, alrededor de las añejas cuestiones del *Filioque,* el primado papal, los panes ácimos y el purgatorio. Es difícil no sospechar que en el fondo para muchos emperadores y altos dignatarios bizantinos éste, por desagradable que sea, es un simple asunto de *Realpolitik,* una suerte de ineluctable arancel que hay que pagar para salvar lo que queda de su Estado. Para la Iglesia ortodoxa, sin embargo, el fin no es tal que justifique un medio semejante. En general, la población se pone unánimemente del lado de la Iglesia. Los acuerdos de unión política y eclesiástica gozan de un consenso básico demasiado restringido para que se logre imponerlos desde arriba, e incluso terminan afectando a sus promotores, fortaleciendo las posiciones de otra parte de la élite bizantina que, aunque en el seno de la misma casa imperial, adopta una actitud desprejuiciada en sentido opuesto y ve a los turcos con una simpatía cada vez mayor. Esto ocurre no sólo por un fenómeno de repulsión y desconfianza hacia el Occidente, sobre todo el mercantil, o por simple resignación, sino también porque se percibe que las estructuras administrativas e ideológicas del Estado bizantino pueden a la vez asimilar e influir mejor el dominio otomano.

Desconfianza hacia Occidente

El intento por llegar a un acuerdo con Occidente: los acontecimientos

Ya Miguel VIII Paleólogo (1224-1282), como se ha visto, trata inútilmente en 1274 de imponer la unión sancionada en el Concilio de Lyon, que se trata de poco más que un pacto político entre el emperador y el papa en el que la participación de la Iglesia griega ha sido mínima. Sus sucesores son más cautos, por más que la hipótesis de nuevas negociaciones con el papado se ventile con frecuencia. Intentando aligerar su situación, Juan V (1332-1391) trata de entablar nuevas negociaciones con el papado para reparar el cisma y obtiene también el envío (1366-1367) de un contingente de cruzados capitaneados por el aventurero "conde Verde", Amedeo de Saboya (1334-1383), emparentado con la Casa Paleóloga, que en poco tiempo logra limpiar Galípoli de turcos y restituir a los bizantinos algunas ciudades del Mar Negro. Sin embargo, muy pronto el legado papal que acompaña la expedición pretende entablar negociaciones sobre la unión de las Iglesias, y esto hace que encalle irremediablemente cualquier acción militar. Los griegos sugieren convocar un concilio ecuménico en Constantinopla, pero no se acepta esta propuesta. Juan V tiene que presentarse en Roma y hacer un acto de conversión, a título estrictamente privado, en 1369. El gesto resulta, una vez más, inútil, si no es que dañino: Andrónico IV Paleólogo (1348-1385), al que han dejado como regente en la capital, se rebela contra su padre, de cuyo lado se pone en cambio su otro hijo, Manuel II (1350-1425). Se desencadena la enésima guerra intestina, que durante largos años continuará con fases alternas y de la cual, una vez más, se aprovecharán de varias maneras turcos, genoveses y venecianos. Manuel II logra, finalmente, sentarse establemente en el trono en 1391, y en calidad de vasallo del sultán, a menudo obligado a acompañarlo en campañas militares dirigidas contra territorios cristianos, puede observar cómo se van expandiendo los otomanos por los Balcanes, fragmentados en una miríada de microestados, hasta Morea, donde hasta los príncipes latinos pueden experimentar su ferocidad. Occidente comienza a tomar mayor conciencia de la inminente amenaza. Se organiza una cruzada compuesta en su mayor parte por elementos franceses y húngaros (por lo demás mal amalgamados), pero sufre una derrota catastrófica en Nicópolis en 1396. Los desoladores resultados, sin embargo, no atenúan el impulso de los soberanos bizantinos a buscar ayuda en Italia, Francia e incluso Inglaterra: en 1399 Manuel II parte para Venecia y luego permanece largo tiempo en Londres y París. Desde el punto de vista político, todo es inútil; desde el cultural, quizá se hayan arrojado las primeras semillas de ese creciente interés por Oriente y lo griego que dará notables frutos en los años sucesivos. La caída de Constantinopla parece inminente, pero en 1402 el avasallador meteoro de Tamerlán (1336-1405), emergido inesperadamente del Oriente profundo, al que después

Guerras intestinas

regresará en seguida, arrolla completamente a los otomanos en la batalla de Angora. El sultán Bayazid (*ca.* 1354-1403) cae prisionero y es deportado, y entre sus hijos estallan inmediatamente discordias de las que, por única vez, se aprovechan los otros. Con el ascenso al trono de Murad II (1404-1451) en 1421, como es de prever los turcos vuelven a hacerse amenazantes y reanudan su inexorable avance. Cuando Manuel II muere en 1425, su hijo Juan VIII (1394-1448) tiene entre las manos un imperio cada vez más débil económicamente y plagado de la práctica ya generalizada de subdividir entre los príncipes imperiales los exiguos territorios restantes (la cesión de Tesalónica a los venecianos data de 1423): piénsese que la Morea bizantina, que ni siquiera llega a cubrir todo el Peloponeso, está repartida entre tres autoridades (los déspotas Teodoro, Constantino y Tomás).

La amenaza turca

El Concilio de Florencia y la cruzada de Varna

El viejo y desencantado Manuel II a su tiempo ha exhortado a su hijo a usar el concilio sólo para asustar a los turcos, pero sin permitir jamás que se organice efectivamente, ya que con toda seguridad estaría destinado al fracaso, lo que habría condicionado también la suerte de Bizancio. Pero Juan VIII no presta oídos a los consejos de su padre y muy pronto entabla con Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431) una serie de negociaciones con el fin de conseguir la unión de las Iglesias. En 1437 el emperador, su inquieto hermano Demetrio (¿?-1471) y un enjambre de prelados —del viejo patriarca José II (*ca.* 1360-1439) al joven y rampante Besarión de Nicea (1403-1472), a literatos, entre los que destaca particularmente el filósofo Pletone (*ca.* 1355-1452)— se embarcan para Venecia, de donde se dirigen a Ferrara, sede inicial del concilio, que luego se trasladará a Florencia. Los eclesiásticos ortodoxos sienten una hostilidad cada vez mayor hacia el compromiso, y son muchos los que siguen siendo disidentes o recalcitrantes hasta el final, no obstante las presiones y lisonjas a las que son sometidos. De un lado se encuentra el fiero e intransigente defensor de la ortodoxia, Marco Eugénico (*ca.* 1392-1455); del otro, el brillante Besarión, que se convierte en el auténtico alférez e ideólogo del unionismo, que está a favor de una sincera conversión o quizá —como se ha sostenido recientemente con buenos argumentos— de un cálculo político inescrupuloso. De cualquier modo, la unión entre católicos y ortodoxos se proclama finalmente en Florencia el 6 de julio de 1439: los griegos pueden conservar sus ritos, pero en lo demás han tenido que ceder en casi todos los puntos. Inmediatamente después comienza el regreso a la patria. Pronto queda claro que, como de costumbre, en el ámbito interno la estrategia del concilio ha sido desastrosa: Marco Eugénico se pone a la cabeza de una durísima oposición, muchos de los signatarios se retractan, varios soberanos ortodoxos (en particular el príncipe de Moscú, Basilio II

Marco Eugénico y Besarión

[1415-1462]) se escandalizan y cortan sus lazos con Constantinopla. La gran expedición, cruzada, contra los turcos propiciada por el papa, en la que toman parte fuerzas serbias, polacas y húngaras, sufre en 1444, después de algunos éxitos iniciales, una aterradora derrota en las cercanías de Varna, en la actual Bulgaria; por más que ésta no sea la última expedición organizada en Occidente para liberar a los Balcanes de los turcos, no obstante su desastroso resultado actúa durante muchos años como disuasivo para cualquier iniciativa ulterior.

La destrucción de la Morea

La suerte del Imperio bizantino está echada. La Morea, sustancialmente el único territorio que queda (además de la capital), vive un periodo de relativa prosperidad; pero en 1446 es devastada por los turcos, que sin ninguna dificultad logran perforar el Hexamilion, el muro que debería cerrar el istmo de Corinto, y en el que los déspotas bizantinos han invertido tantos recursos. Tres años después, a la muerte de su hermano, siguiendo un principio de rotación establecido por Manuel II, es coronado emperador Constantino XI (1405-1453), que se traslada de Mistra a la ciudad fantasma de Constantinopla. Será el último emperador bizantino.

Véase también
Historia "El Imperio otomano", p. 140.

EL IMPERIO OTOMANO

FABRIZIO MASTROMARTINO

La actitud expansionista de Beyazid I suscita la reacción del fuerte Imperio mongol. A la derrota sufrida por el ejército otomano en su batalla contra las huestes de Tamerlán sigue un breve periodo de inestabilidad política, de la que el imperio se rehace rápidamente. El renacimiento de la potencia otomana, hecho realidad gracias al renovado prestigio de los sucesivos sultanes, culmina finalmente en la conquista de Constantinopla, nueva capital del imperio y centro de irradiación de la cultura y la potencia otomanas.

LA INTERVENCIÓN MONGOLA Y LA MUERTE DE BEYAZID

La intervención de las huestes mongolas guiadas por Tamerlán (1336-1405), que reinaba en la vecina región de Persia desde 1380 y conquista Bagdad en los primeros meses de 1400, trastorna, al inicio del nuevo siglo, el avance

incesante e imparable de la potencia otomana hacia Occidente y la supremacía a duras penas obtenida por la Media Luna en el Asia Menor. Cuanto ya ha acaecido hace más de un siglo al reino selyúcida de Rum, colapsado a causa de las devastaciones provocadas por las incursiones mongolas en Anatolia en la segunda mitad del siglo XIII, al parecer comienza a repetirse para el Imperio otomano.

Las ambiciones expansionistas del sultán Beyazid I (*ca.* 1354-1403), que en la última década del siglo XIV había extendido sus territorios hacia Oriente, venciendo con las armas la resistencia del principado turco de Karaman, despiertan la atención de la potencia mongola, fastidiada por la agobiante presencia otomana en regiones que en el pasado habían pertenecido al Ilkanato. A solicitud de los soberanos de los principados turcos que se han rendido a la autoridad del sultán, Tamerlán entra en Anatolia y ocupa Sivas, desbaratando fácilmente un ejército otomano debilitado por la defección de los guerreros de la confraternidad *ghazi,* que critican al sultán por su comportamiento europeo y su estilo tan alejado del rigorismo del islam. Pero mucho más grave es la derrota sufrida por los otomanos dos años más tarde en Ankara, donde Beyazid cae prisionero. En el mismo año la capital del imperio, Bursa, se ve sometida a saqueo. Al año siguiente el sultán se quita la vida en las cárceles mongolas, ratificando definitivamente la crisis de la Media Luna.

La derrota de Ankara

La breve crisis del imperio

No obstante el gran momento de dificultad que sigue a la muerte del sultán, muy pronto la crisis del imperio se revela que es sólo parcial. De la derrota padecida, la potencia otomana sale grandemente redimensionada en Asia Menor, donde el territorio del imperio ha sido mermado por las regiones de Anatolia liberadas por Tamerlán, en las cuales los príncipes turcos empiezan a recobrar su independencia: aquí la Media Luna conserva sólo la región de Bursa, Bitinia, que corresponde *grosso modo* al territorio del principado otomano originario. Por el contrario, las provincias occidentales del imperio quedan sometidas a la autoridad del sultán, al que muestran una lealtad libre de toda sospecha que probablemente oculta un comprensible temor a su poderoso ejército.

El decenio de inestabilidad, conocido como el periodo del interregno, que se despliega después de la muerte de Beyazid a causa de los conflictos dinásticos entre los hijos del sultán, no provoca con todo ningún colapso del imperio, que incluso supera indemne este momento de gran debilidad, en parte debido a la fama conquistada durante el Trescientos, pero sobre todo a causa de la absoluta desorganización de los reinos cristianos, que han permanecido completamente pasivos frente a la crisis de la Media Luna.

Inestabilidad del interregno

En 1413 uno de los hijos de Beyazid, Mehmed I (1389-1421), logra concentrar en sus manos el poder del Estado, gracias entre otras cosas al valioso apoyo que los guerreros de la confraternidad *ghazi* le brindan espontáneamente en obsequio a sus usos tradicionales y ortodoxos. Después de devolver Serbia y Bulgaria a la relación de vasallaje que se había visto interrumpida parcialmente por la crisis de autoridad del decenio precedente, el nuevo sultán inaugura una política conciliadora mediante la cual el imperio recupera progresivamente el control de la mayor parte de los principados turcos de Anatolia.

El renacer otomano

Los dos decenios que dura la regencia del sucesor de Mehmed, Murad II (1404-1451), marcan el pleno renacimiento del poderío otomano, que rápidamente recupera la grandeza y el prestigio que ha conquistado la Media Luna durante el Trescientos. A esta empresa concurren los numerosos éxitos de las campañas militares y una política a menudo orientada a la mediación diplomática y al compromiso, que se sirve de la posición de fuerza que tiene el sultán.

Murad II lleva muy pronto a buen término el proceso de restauración de la autoridad otomana en Anatolia, iniciado por Mehmed I, reincorporando todos los principados turcos, con excepción de los reinos de Karaman y Candar, que, aunque conservan su autonomía, están sujetos a onerosos tributos. El sultán vence después a la resistencia que se ha sublevado en la región de los Balcanes, y en 1424 estipula un acuerdo con Bizancio, en virtud del cual el Imperio de Oriente queda ahora reducido sólo a su capital. No satisfecho con los términos del acuerdo, Murad II asedia Constantinopla, consiguiendo en breve tiempo que Bizancio le verse ingentes tributos. Luego prosigue su política conciliadora, pactando en 1432 un acuerdo de paz con Venecia, por el cual la Serenísima se compromete a versar tributos al sultán a cambio de privilegios comerciales que muy pronto hacen de Venecia la primera potencia mercantil en los territorios otomanos.

Murad II y el renacimiento otomano

En los años siguientes el sultán acomete grandiosas campañas militares que se prolongan casi un decenio. En este periodo el principal adversario de la potencia turca es el reino de Hungría, que contiende con la Media Luna por el control de las ricas minas de las regiones serbias. Para frustrar las pretensiones húngaras, Murad interviene primero en los Balcanes, subyugando toda el área de Albania, para luego conducir imponentes expediciones directamente a Hungría. La tenaz resistencia de los pueblos agredidos por la Media Luna, que se han reunido en torno a las figuras carismáticas de Skanderbeg (1405-1468) y Juan Hunyadi (1387-1456), inicialmente parece estar en posibilidades de interrumpir el avance otomano. Pero en el lapso de pocos años el imperio muestra una vez más su invencibilidad, reafirmando su

indiscutida supremacía en la Europa oriental. Las milicias húngaras, apoyadas por los ejércitos de los reinos de Occidente pero traicionadas por el desistimiento de Venecia y los serbios, son aniquiladas en Varna en 1444. La nueva derrota de los ejércitos cristianos termina con los esfuerzos conjuntos de los cruzados contra los otomanos. Algunos años más tarde, en 1448, la Media Luna desbarata en Kosovo la resistencia albana, restaurando definitivamente la autoridad imperial en la península balcánica, donde el sultán pone en marcha la edificación de un sistema administrativo directamente controlado por funcionarios otomanos. El momento dorado del imperio favorece el crecimiento del comercio interno, preponderantemente de naturaleza agrícola, y de exportación, controlado por los mercaderes venecianos y genoveses y dominado por Bursa, que muy pronto se convierte en la capital del mercado de la seda. El aumento de la riqueza y el extraordinario éxito de las campañas militares favorecen el ascenso social de los genízaros, de origen cristiano, y la progresiva exclusión de la antigua nobleza otomana de los puestos directivos del Estado. Esta silenciosa revolución social provoca una profunda reorganización del Estado, nuevamente llena de linfa bizantina, que confirma una vez más la indistinción sustancial de la civilización política otomana respecto a la civilización de los reinos de la Europa central y occidental. Murad II emprende un gigantesco trabajo de rearticulación del imperio, recogiendo en complejos códigos de leyes, conocidos como *kanun-names,* una minuciosa reglamentación de la jerarquía y las funciones de los notables del Estado.

Incesantes e imparables éxitos militares de los turcos

La cima del poderío otomano: la conquista de Bizancio

El auge de la potencia otomana, renacida con Murad II, llega a su cenit con la conquista de Constantinopla llevada a cabo por el nuevo sultán, Mehmed II (Mahoma, 1432-1481), en 1453. Después de un prolongado asedio de varios meses la antigua capital de Oriente es expugnada y sometida a saqueo durante varios días. El sultán expulsa a los habitantes griegos que poblaban la ciudad, sustituyéndolos con gente de etnia turca procedente de Anatolia. La minoría religiosa de origen griego, realmente muy exigua, a la que se le concede permanecer en Constantinopla, está obligada a versar conspicuos tributos al sultán a cambio del reconocimiento de la autonomía de la comunidad, que así puede conservar sus costumbres sociales y religiosas.

Fortalecido por este estrepitoso éxito, Mehmed II acomete una nueva serie de expediciones a la península de los Balcanes y las islas del Egeo, entrando pronto en conflicto con las pretensiones que muestra Venecia, dueña indiscutida de las vías comerciales de la región. La larga guerra con la Serenísima, que se prolonga durante casi dos decenios, termina con un acuerdo de paz que prevé el restablecimiento de los privilegios comerciales de los que

la República Italiana se beneficiaba en los territorios del imperio a cambio de la garantía de versar un tributo anual y ceder al sultán territorios albanos contendidos por Venecia. La expansión del imperio, como consecuencia de las campañas militares de Mehmed II, llega a su máxima extensión y pone las bases de una supremacía indiscutida de la potencia otomana en la Europa oriental, que los sultanes lograrán dominar fácilmente en los cuatro siglos sucesivos.

Estambul, nueva capital

La plena incorporación del principado de Karaman dentro de los confines del imperio marca definitivamente el triunfo de la Media Luna también en el Asia Menor. El comercio sigue siendo un importante recurso para las cajas del Estado, a pesar de estar controlado en gran parte por los mercaderes italianos que han puesto su residencia en la nueva capital del imperio, Estambul, que muy pronto se convierte en una inmensa metrópoli, cruce de intensos intercambios comerciales y referente cultural no sólo del mundo musulmán, sino de la civilización occidental.

Las riquezas acumuladas en las cajas imperiales, provenientes, además de los triunfos militares, sobre todo de la explotación de las minas balcánicas, cuya propiedad está concentrada sólidamente en las manos del sultán, y de la fuerte presión fiscal impuesta a los súbditos y los Estados vasallos, le permiten a Mehmed II seguir adelante con la construcción de administraciones otomanas en todas las provincias imperiales, llevada a su cabal cumplimiento por Bayezid II (*ca.* 1448-1512). Pero muy pronto el nuevo sultán tiene que hacer frente a la virtual guerra civil que opone a la aristocracia turca y los jenízaros, que han chocado a causa del aumento de los impuestos fiscales. Bayezid II planea un sistema de tasación más equitativo, que prevé un impuesto igual para todos los súbditos, tiene como fin cubrir los gastos militares y además sienta las bases de un fuerte incremento comercial, alentando el asentamiento de los judíos expulsados de los reinos españoles en 1492.

Véase también

Historia “La caída de Constantinopla”, p. 32; “Hungría”, p. 101; “El Imperio bizantino y la dinastía paleóloga. La agonía del imperio”, p. 137; “Los judíos”, p. 206.

La economía

EL CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO
Y LA EXPANSIÓN DE LA ECONOMÍA

Valdo d'Arienzo

La historia demográfica europea del siglo XV está marcada fuertemente por la epidemia de la peste de 1347, la tristemente célebre "peste negra", que tiene una serie de consecuencias negativas en la economía en su conjunto. Además, el crecimiento económico de ese siglo se ve bloqueado por las transformaciones que se van dando en cada sector productivo. Todo esto en un contexto en que el mercado emergente y sus primeras reglas requieren cada vez más un mayor espacio, un espacio que el sistema feudal no está en grado de garantizar.

Población y producción

Premisa fundamental en el estudio de la demografía relativa a la Edad Media es la falta de fuentes que permitan hacer estimaciones verosímiles. Sin embargo, los estudios más recientes nos permiten hasta cierto punto aventurar hipótesis realistas que, al menos por lo que se refiere a la tendencia general, pueden ser juzgadas como dignas de nuestra atención.

De una serie de consideraciones y de la acentuación de muchos fenómenos directa o indirectamente correlacionados con la población es posible deducir que de los siglos XI al XIII ha tenido lugar un fuerte repunte de la curva demográfica europea. El cultivo de nuevas tierras, la edificación de castillos —con el contexto paraurbano correlacionado con ello— y nuevas aldeas, la extensión de los perímetros urbanos y las murallas que rodean las ciudades más grandes y de más antigua tradición son todos indicadores de sumo interés que ayudan a comprender cómo en el arco de casi doscientos años precisamente se ha registrado un crecimiento de la población en todas las áreas de Europa. Esta fase, sin embargo, se interrumpe al inicio del siglo XIII, cuando los progresos de la agricultura registrados precedentemente, con el consiguiente proceso de decrecimiento de la producción, ya no logran satisfacer la demanda de productos sostenida por el aumento de la población. Por otra parte, la estrecha relación entre producción agrícola, calidad de la alimentación y proceso demográfico, que determina el ciclo carestía-epidemia-carestía, es distintiva de los ciclos económico-demográficos

Una demanda creciente

preindustriales y desempeña una función de primera importancia para comprender los fenómenos que aquí se examinan.

La epidemia de la peste y la crisis demográfica

La propagación de la peste y, en particular, de la epidemia de 1347 —la llamada "peste negra"—, que condicionará durante largo tiempo las fluctuaciones de la población europea, viene a complicar y volver sobremanera complejo el cuadro. Contrariamente a cuanto se puede imaginar a primera vista, las consecuencias del brote y la propagación de la enfermedad se van a volver evidentes en las décadas sucesivas, sea porque los sobrevivientes llevan en sí una debilidad que pagarán con el tiempo, sea porque desde mediados del siglo XIV y aún durante toda la primera mitad del siglo XV la peste se presenta en Europa por "oleadas" más o menos cíclicas que minan los ya precarios equilibrios demográficos. La incidencia de las carestías, por ejemplo, en el organismo humano comporta un debilitamiento orgánico que manifiesta sus efectos negativos en las generaciones sucesivas; por ejemplo, la "gran carestía" de 1308-1318 confirmaría esta hipótesis con una población más débil, más expuesta al contagio de la peste y por consiguiente menos resistente a las enfermedades. Es necesario observar, a pesar de no disponer de secuencias cuantitativas ciertas, que la epidemia de 1347 y las sucesivas están ampliamente descritas en las fuentes literarias de la época o inmediatamente posteriores a ella; por tanto, es posible reconstruir un escenario más claro de la historia europea de ese periodo. Las estimaciones más relevantes, propuestas por Massimo Livi Bacci (1936-) proponen, por lo que se refiere al periodo considerado, cifras que van de 100 a los 110 millones de habitantes en Europa en el inicio del siglo XIV a casi 80 millones en los primeros años del XV, para luego repuntar casi a los mismos niveles del siglo XIV hacia finales de este mismo siglo; por tanto, habrían sido necesarios 100 años para recuperar las pérdidas sufridas, ya sea a causa de las diversas oleadas de peste o bien de los conflictos bélicos que trastornaron a Europa, como por ejemplo la Guerra de los Cien Años.

La "gran carestía"

Mortalidad infantil

También se ha de recordar que los estudiosos no están del todo de acuerdo si la crisis de los siglos XIV y XV se puede reconducir a las epidemias y, por tanto, a una alta tasa de mortalidad o, más bien, a un descenso de la natalidad. Con todo, es evidente que una población diezmada baja "naturalmente" su tasa de natalidad, haciéndola fluctuar durante un periodo más o menos largo y, también, se ha de considerar que la franja que ha sido golpeada más por la mortalidad de la epidemia es precisamente la infantil; de aquí que la baja de la tasa de natalidad tenga necesidad, para repuntar, de al menos una o dos generaciones.

Crisis económica: la transición a nuevos equilibrios

La caída en picada de la curva demográfica contribuye al mismo tiempo, y junto con otros factores, a provocar una crisis económica que va a atravesar todo el siglo XV, pasando de una fase de flexión a otra de estancamiento. Pero la historiografía ha puesto muy en evidencia cómo la palabra *crisis* se entiende esencialmente como proceso de ruptura de los viejos equilibrios y de gradual transformación hacia formas de economía más moderna. El sistema feudal ya no garantiza aquellos equilibrios económicos y sociales por los que se ha regido la expansión de los siglos XI al XIV, aunque se considere que la crisis de la feudalidad se manifiesta de maneras y en tiempos diferentes en las diversas regiones de Europa.

En el sector de la agricultura termina el proceso de cultivo de nuevas tierras y tiende a disminuir el rendimiento de los cultivos, la renta de los señoríos y, en consecuencia, las inversiones en el sector. La dinámica de las relaciones ciudad-campo, puesta en marcha ya en los siglos precedentes, en alguna medida rompe los equilibrios, y los mecanismos de mercado condicionan cada vez más el trabajo agrícola.

El ocaso del sistema corporativo

El sector artesanal, en cambio, ve que se interrumpe el flujo de innovaciones técnicas aportadas en los ciclos productivos, empobreciendo el factor trabajo. En esta fase se puede entrever el primer indicio de la decadencia del sistema corporativo que estallará en toda su evidencia en el curso del siglo XVII. En efecto, durante el Cuatrocientos las corporaciones están orientadas principalmente a la defensa de las posiciones alcanzadas hasta entonces y no tratan de mejorar las relaciones de trabajo en su interior ni la gradual introducción de nuevas técnicas y máquinas en el ciclo de la producción.

Finalmente, en el sector mercantil crece el número de agregados, con el consecuente efecto de un aumento en la competencia. Sin embargo, tal dinámica tiende a chocar inevitablemente con la actitud de las corporaciones artesanales, entonces la principal expresión de la actividad manufacturera, teniendo como resultado el aumento generalizado de los costos y la disminución de los márgenes de ganancia.

Véase también
Historia “La agricultura y la ganadería”, p. 148; “Las ciudades”, p. 155; “El comercio marítimo y los puertos”, p. 159.

LA AGRICULTURA Y LA GANADERÍA

Catia di Girolamo

La crisis del Trescientos no siempre representa una interrupción brusca para la vida rural, sino que produce procesos de readaptación que ponen en marcha una reactivación que ya es perceptible hacia mediados del siglo xv. Las principales directrices de la recuperación consideran una nueva fase de expansión cultural, una reconversión parcial de los cultivos y una mayor difusión de la ganadería, practicadas de una manera altamente diferenciada, en el ámbito local, por características, modalidades y tiempos de ejecución.

El impacto de la crisis

En el Cuatrocientos, el mundo rural todavía está lejos de haber asimilado la crisis provocada por el colapso demográfico. Sin embargo, las estructuras productivas, las relaciones de propiedad y las técnicas de trabajo no tienen que reconstituirse *ex novo,* entre otras razones porque muchos de los mayores bienes raíces han sobrevivido gracias a riquezas tan ingentes que han permitido superar las fases más críticas, a administradores preparados y a archivos ordenados.

En las primeras décadas del siglo xv, terminada la fase más aguda de las carestías, puesta en marcha la reactivación demográfica, alcanzada también una mayor estabilidad política por la vía de los procesos en curso de construcción del Estado, estas propiedades —que no siempre tienen su origen en señoríos— comienzan a crecer de nuevo, si bien sus entradas todavía son inferiores con respecto al siglo anterior.

Nuevas roturaciones y mutaciones en las relaciones de trabajo

A medida que aumenta el número de hombres se determinan las condiciones y se presenta la necesidad de volver a cultivar las tierras abandonadas.

Las primeras en ser valoradas son las que ya en el pasado ofrecían mejores rendimientos: la Île-de-France, por ejemplo, o la Italia centro-septentrional, para las que también es determinante la cercanía de los mercados urbanos, como confirmación del hecho de que las posibilidades de comercialización ahora orientan de una manera estable las elecciones de los propietarios de

bienes raíces. Hacia finales del siglo los cultivos vuelven a ocupar —tal vez sólo durante algunas décadas— también zonas más marginales.

A menudo, para conseguir que las tierras valgan más, se atrae a los campesinos con salarios más altos, tributos reducidos y contratos agrarios de largo plazo que garantizan estabilidad al trabajador y favorecen una explotación que pone atención a no agotar la fertilidad de los suelos. Donde los señores disponen de un control personal de los campesinos, ahí se recurre también a aligerar los gravámenes sobre los trabajos auxiliares, como es el caso en algunas áreas alemanas, francesas o escocesas.

Una línea de conducta ambivalente

Pero no siempre se mantiene en el tiempo esta línea de conducta, ni se adopta en todas partes: una parte de los propietarios de bienes raíces opta, en cambio, por valerse de sus poderes de coerción (reacción de los señoríos) para recuperar el auge de privilegios caídos en desuso, pero también para imponer nuevas exacciones o incluso una nueva fase de servidumbre, que —afectando la tierra y no a las personas— se extienda a todos los habitantes de un determinado lugar. Adoptadas también en áreas de Francia y los Países Bajos, estas medidas tienen un carácter más general y estable en España, la Italia centro-meridional y la Europa oriental.

Por otra parte, la condición de los campesinos puede volverse áspera incluso ahí donde se reducen las cargas fiscales, puesto que la recaudación de los arrendamientos se vuelve más precisa y aumentan la determinación y el rigor en la persecución de los insolventes: son los efectos de una administración que se ha vuelto más atenta y mejor organizada. Gradualmente, la fiscalidad pública que también se impone a los campesinos asume las mismas características.

La mezzadria

La Italia centro-septentrional muestra otra cara de la reactivación agraria, contracorriente a la prolongación de los contratos de alquiler, pero en sintonía con una renovación que no está acompañada, más que por breve tiempo, del aligeramiento de las condiciones de los trabajadores rurales. Los propietarios de bienes raíces en la Toscana y la Emilia aprovechan el desequilibrio demográfico para reorganizar las granjas agrícolas, constituyéndolas como unidades territorialmente compactas y dotándolas de casas de labranza e infraestructuras (parcelación); las parcelas son arrendadas mediante contratos que prevén también proporcionar simiente, equipos y animales, pero no ofrecen estabilidad a los campesinos (la duración oscila entre uno y cinco años), los comprometen a realizar pesadas labores de mejoramiento y, sobre todo, les imponen la entrega de una cuota importante de la cosecha, habitualmente la mitad (de donde recibe el nombre de *mezzadria* [aparcería] que se le da a los nuevos contratos). De este modo los propietarios se protegen tanto de las fluctuaciones de los precios (que devalúan los tributos en dinero) como de la rigidez de los contratos aparceros a largo plazo, que —además de prever cánones más modestos— impide aprovechar las condiciones favorables en el momento de la renegociación.

Nuevos productos

Una de las vías de la reactivación rural es la reducción del cultivo de cereales: los productores han aprendido ahora que el cultivo de granos es poco rentable (si se compara con las ganancias que ofrecen los cultivos industriales, la fruta, la carne), y se ha vuelto todavía menos después de la caída demográfica y el relativo aumento salarial de los trabajadores agrícolas. Esto se muestra con particular evidencia donde es más sensible el influjo del mercado urbano y más fuerte la presencia, en el grupo de los propietarios, de elementos que provienen de la burguesía negociante: se trata, una vez más, de una condición típica de los campos de la Italia centro-septentrional, pero también de vastas áreas inglesas y francesas.

Una utilización del suelo más atenta

Las tierras sustraídas al cultivo de cereales se destinan a diversos cultivos: leguminosas (chícharos, frijoles, habas, algarrobas), raíces comestibles (sobre todo nabos), plantas de forraje. También aumenta el espacio destinado a los cultivos de plantas textiles ahí donde las condiciones de los suelos lo permiten y existe la posibilidad de asegurar la mano de obra necesaria: éste es el caso, por ejemplo, del valle del río Mosela, donde se cultiva el lino. También las vides, los olivos, las moreras, el arroz, el cáñamo, el azafrán, los árboles frutales y las hortalizas ganan terreno en extensas zonas de Francia y la Italia central y septentrional.

Un aspecto importante en esta transformación es la atención a la vocación de cultivo de los suelos, menos considerada en los siglos de la Alta Edad Media por la dificultad de los intercambios, y en los del pleno Medievo por la excesiva presión demográfica.

La ganadería

Entre los empleos a los que se destina la tierra que ha sido liberada del cultivo de cereales uno de los más remunerativos es la cría de ganado. Los animales, sobre todo el ganado lanar, representan un bien que fácilmente se puede deteriorar por su vulnerabilidad al clima y a las enfermedades infecciosas; sin embargo, requieren poca mano de obra y proporcionan numerosos víveres: carne, leche, mantequilla, lana, cuero. A pesar de lo anterior, en el pasado la ganadería se había difundido poco a causa de la dificultad de destinar a la pastura grandes extensiones de tierra en tiempos de elevada demanda de cereales y agricultura extensiva. A partir de la segunda mitad del siglo XV el descongestionamiento demográfico crea las condiciones para hacer que repunte la economía ganadera, sobre todo en las cercanías de las ciudades, que ofrecen un mercado fácil tanto para la carne como para los productos destinados a la producción artesanal.

La cría de ganado bovino se difunde sobre todo en Noruega, Dinamarca, Polonia, Hungría, Holanda, en las regiones alpinas. Pero el aspecto más impresionante del fenómeno se refiere a la cría de ganado ovejuno. En Inglaterra, donde ya se ha difundido antes de la crisis, entre los siglos XIV y XV crece hasta determinar la transformación del paisaje rural, que de los *open-fields* del cultivo de cereales y las tierras comunales pasa a un sistema de recintos *(enclosures),* mediante los cuales la mayoría de los propietarios de bienes raíces se adueñan de los campos abiertos (en perjuicio de la comunidad rural), los incorporan a sus tierras, los destinan como prados y los dejan en manos de mercaderes de lana o ganado. El impacto que esto tiene en la población rural es tal que induce a Tomás Moro (1478-1535) a escribir en *Utopía:* "Vuestras ovejas [...] comienzan a ser tan voraces e indomables como para comerse hasta a los seres humanos y devastar, haciendo estrago de ellos, los campos, las casas y las ciudades"; en el largo plazo, sin embargo, las transformaciones de la Edad Media tardía constituirán una importante condición previa para el desarrollo de las manufacturas inglesas. Diversas, en cambio, serán las suertes que tendrán otras áreas (los Pirineos, España, la Italia meridional, la Sicilia, Cerdeña), donde también la débil cohesión de las comunidades campesinas facilita la invasión de los rebaños y fortalece la gran propiedad de bienes raíces, disgregando el hábitat rural.

De los open fields *a los* enclosures

Véase también
Historia "Minería y manufacturas", p. 151.
Ciencia y tecnología "Clásicos y ciencia", p. 433.

MINERÍA Y MANUFACTURAS

DIEGO DAVIDE

El desarrollo tecnológico del siglo XV no está hecho de invenciones clamorosas por parte de los hombres de ciencia cuanto más bien de sucesivos perfeccionamientos continuos, fruto de la práctica y de la asidua experimentación de un gran número de artesanos. Resultado sustancial de todo este complejo movimiento de innovaciones es, por una parte, el progresivo aumento de la productividad; por otra, la necesidad de invertir mayores capitales. Esto está en el origen del involucramiento cada vez más amplio de inversionistas y de la transformación de los pequeños trabajadores-empresarios en empleados asalariados.

Una reactivación económica general: la actividad minera

Durante el siglo XIV pestes, trastornos económicos y políticos causan una larga depresión que hace lento el crecimiento del comercio, pero ya a mediados del siglo XV se advierten signos de reactivación económica. En el campo de la minería se abre un periodo de nuevas prospecciones que llevan al descubrimiento de la calamina, existente en abundantes yacimientos del Tirol y Carintia, que enriquece la gama de minerales disponibles y hace crecer considerablemente la demanda de cobre; gracias a este descubrimiento se obtiene una aleación, el latón, que se produce en gran escala en Alemania y los Países Bajos. Si el área germánica tiene el subsuelo más rico en minerales preciosos, una considerable producción de plata se registra también en Suecia, Alsacia y los Balcanes. De la explotación y comercio de las minas serbias y bosnias se ocupan principalmente los raguseos, quienes, favorecidos por los límites que Venecia ha impuesto a las otras ciudades de Dalmacia, logran crear un auténtico monopolio. Junto con la plata de los Balcanes, intercambiada en la Italia meridional por trigo, llegan a la corte de los soberanos aragoneses también expertos mineros encargados de explorar los yacimientos de minerales del reino. Italia ocupa el primer lugar en la producción de alumbre, mineral utilizado en la industria textil para desgrasar las telas de lana y fijar las tintas. En 1461 se descubren ricos yacimientos de este mineral en Tolfa, cerca de Civitavecchia. En todo el continente crece la demanda de hierro, utilizado con fines civiles e industriales, junto con la de carbón, usado como combustible, presente en abundancia en la Francia meridional y central pero también en la Inglaterra septentrional, en Carintia, Carniola, Westfalia, Nivernés, la Toscana, el Piamonte, los Pirineos orientales y las provincias vascas de España. También en Almadén, España, y en Idrija, Carniola, se extrae el cinabrio, mineral del que se obtiene el mercurio.

Intensos intercambios comerciales entre Italia y los Balcanes

Las nuevas técnicas y la nueva organización del trabajo

Se le atribuye a Johanssen Funcken haber introducido en Sajonia en 1451 la importante técnica que permite, gracias al auxilio del plomo, separar la plata de los minerales de cobre argentíferos. Tal invento estimula indirectamente también el desarrollo de las técnicas de drenaje y ventilación necesarias para la explotación de los filones de cobre situados en niveles más profundos del subsuelo. En la siderurgia, la aplicación de la energía hidráulica a los fuelles que soplan aire en los hornos permite alcanzar tal temperatura que se logra la fusión del hierro, el que, mantenido en contacto con el carbono, forma el arrabio, que sometido a su vez a un proceso de descarburación para reducir el contenido de carbono asimilado queda listo para ser labrado.

Este tratamiento, que se define como "indirecto", pone a la siderurgia en el camino de la construcción de un nuevo tipo de horno, el alto horno, una construcción de ladrillos de hasta cinco metros de altura en la que se introducen desde arriba el mineral y el carbono. El metal se recoge en el fondo en estado líquido y se deja salir por abajo sin apagar jamás el horno. De esto deriva un incremento neto de la productividad y, por tanto, de la disponibilidad del metal de labranza. Basta pensar que en Estiria la producción de hierro se cuadruplica, hasta alcanzar, hacia mediados del siglo XVI, las 8 000 toneladas anuales. La maquinaria accionada por agua o por caballos entraña un crecimiento de los costos fijos, que para cubrir los mineros y fundidores recurren a la ayuda de acreedores, quienes en los casos de falta de restitución del préstamo y los intereses se cobran con la mina, procediendo luego a arrendarla a otros para su explotación. Se realiza así una ruptura entre capital y trabajo que transforma a los pequeños especuladores-empresarios de otros tiempos en empleados asalariados, privados de los privilegios especiales de los que han gozado en el pasado y ahora heredan los propietarios de las cuotas de las nuevas compañías mineras.

El alto horno

La industria manufacturera: tejidos, estampados, edificaciones, vidrio

Para la industria textil las mayores dificultades provienen de la fuerte interdependencia que existe entre las áreas europeas en el aprovisionamiento de las materias primas, desde las fibras hasta las tinturas. Flandes, por ejemplo, que en el siglo XII no tiene competencia en la producción de paño, se reabastece de lana bruta en Inglaterra y cuando, con el estallido de la Guerra de los Cien Años, se prohíbe el comercio entre Inglaterra y Francia, la industria flamenca de los tejidos tiene que ceder el paso. Se benefician de ello precisamente Inglaterra, que a mediados del siglo XV exporta una cantidad de telas superior a la de la lana en bruto, y la península italiana, que, impulsada por el capital de sus comerciantes, alimentada por las mejores lanas de Europa y con disposición de tinturas de Oriente y el Mediterráneo, ocupará un lugar de toda consideración en el ámbito europeo. Entre los centros de mayor desarrollo vale la pena recordar a Como, Verona, Bérgamo, Brescia, Monza, Pavía, Parma, Tortona, Novara y las ciudades toscanas de Prato, Pisa, Lucca, Arezzo y Florencia.

Consigue un éxito semejante la producción de seda, favorecida también por el cultivo de las moreras (planta necesaria para alimentar al gusano de seda): el nivel de perfección alcanzado en la industria de los tejidos es tal que en los siglos XIV y XV la industria italiana de la seda se convierte en los mercados de Levante en un aguerrido competidor de productos orientales. Si bien se encuentra en dificultades por la expansión de la producción de algunas regiones del área germánica, aún goza de completo

El cultivo de la morera

respeto la producción italiana de fustanes, cuya elaboración está presente en Cremona, Milán, Génova, Savona, Bolonia, Rímini y en el área toscana. Las guerras de Italia (1494-1559) llegan a frenar el desarrollo y éxito ulteriores de estas industrias: los proveedores italianos ya no están en grado de satisfacer la demanda externa, que se desplaza a las telas que se pueden encontrar en el mercado de Amberes.

El papel, inventado en China y dado a conocer por los árabes en Occidente, es fabricado ya en el curso del siglo XIII en Amalfi, Bolonia, en el Friul, aunque el mayor centro de producción se encuentra en Fabriano, donde en 1320 están activas 22 fábricas de papel. Posteriormente se difunde la fabricación de papel también en Francia, Alemania, Suiza, Flandes, Inglaterra y Polonia. Más económico que el papel de piel de cabra y el pergamino, se emplea extensivamente en la estampa, que en esos años acaba de revolucionar Johannes Gutenberg (*ca.* 1400-1468), que sustituye los tipos móviles de madera por los fabricados con una aleación de plomo, zinc y estaño que imprimen sobre el papel tintas de base oleaginosa gracias a la presión uniforme que ejerce un tórculo. Si desde un punto de vista estético el códice realizado por el amanuense tiene un valor muy superior al de un volumen impreso, desde el punto de vista del número de ejemplares que se pueden realizar en un mismo lapso de tiempo no hay punto de comparación. El sistema de Gutenberg se difunde rápidamente fuera de Alemania, y en 1469 se construye en Venecia una prensa como la suya, en 1470 en París y en 1476 en Inglaterra. En Italia, a la expansión de la industria del papel se asocia la expansión de la industria editorial; si en 1471 hay cuatro centros urbanos donde operan las tipografías, su número llega a 63 en 1500. Es notable el florecimiento que tal sector tiene en Venecia, que en los últimos decenios del siglo XV publica por sí sola una cuarta parte de los libros que se editan en Europa.

Gutenberg y la imprenta

También en la industria de la construcción se experimenta con el empleo de máquinas que, accionadas por animales, permiten reducir el número de obreros; el mejor ejemplo del avance concreto de las técnicas y nuevas capacidades de proyección es la cúpula en mampostería de la Catedral de Santa Maria del Fiore en Florencia, obra del arquitecto Filippo Brunelleschi (1377-1446). Las dimensiones, las proporciones, las dificultades técnicas, el planteamiento del proyecto hacen de la cúpula una obra absolutamente innovadora.

La cúpula de Santa Maria del Fiore en Florencia

El trabajo del vidrio se lleva a cabo con gran maestría en Normandía y Lorena, de donde provienen los vidrios esmaltados que embellecen las catedrales francesas de Núremberg, Bohemia e Inglaterra. En Italia los centros de mayor desarrollo son Murano, de donde parten las expertas maestranzas que abren talleres en Vicenza, Treviso, Ferrara, Bolonia, Rávena y la pequeña ciudad de Altare en Liguria, y de aquí parte un movimiento de emigración hacia Francia y Flandes. En el Cuatrocientos son apreciados particularmente los productos en vidrio soplado, coloreado o decorado, fabricados por

los artesanos de Murano, entre los cuales vale la pena recordar a la familia Barovier. Tampoco es ésta la única producción de la pequeña isla de la laguna véneta, donde se realizan con igual pericia espejos, pastas de vidrio, cristales para lentes y láminas de cristal.

Véase también
Historia "La agricultura y la ganadería", p. 148; "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.
Artes visuales "Filippo Brunelleschi arquitecto", p. 610.

LAS CIUDADES

AURELIO MUSI

Las ciudades son el centro de los Estados regionales italianos durante el Cuatrocientos. Pero Europa entera puede ser definida como Europa de las ciudades. Su tipología es la más diversificada: capitales como Viena, París, Lisboa, pero también la ciudad de Nápoles que, precisamente en la segunda mitad del siglo XV, inicia bajo el dominio de los aragoneses su parábola de gran capital europea; ciudades que dominan su comarca, su **hinterland*****; centros urbanos medios y pequeños, dotados de particulares funciones económicas, comerciales, financieras, religiosas y políticas; sedes de noblezas y patriciados, clases dirigentes citadinas destinadas a convertirse en oligarquías de gobierno cada vez más cerradas.***

LOS CENTROS DE LOS ESTADOS REGIONALES ITALIANOS

Carlos Cattaneo (1801-1869) ha escrito que la ciudad es el principio ideal de la historia italiana: y se refiere no sólo al hilo rojo que liga nuestra historia del Medievo al Renacimiento, sino también a uno de los principales factores culturales y antropológicos que ha incidido largo tiempo en la vida de la comunidad nacional y contribuido a construir de una manera diferente sus características fundamentales. Muchos analistas, sobre todo politólogos y sociólogos, siguiendo las huellas de una cierta tradición cultural e historiográfica, se aventuran incluso a sostener que los diversos modelos de desarrollo histórico-político de Italia han incidido fuertemente también en la condición actual de la población. Así, según esta interpretación, el sentido cívico de las regiones de la Italia centro-septentrional estaría más desarrollado con respecto al de las regiones meridionales e insulares, porque las primeras se

han ido formando a partir de la experiencia del municipio y de la señoría y las segundas habrían vivido una larga condición de vasallaje feudal y sumisión al monarca.

Semejanzas y diferencias entre las ciudades del norte y el sur de Italia

En el Cuatrocientos las ciudades son el factor de coordinación territorial y política más importante de los principales Estados italianos. Precisamente en torno a las ciudades van adoptando su carácter regional las nuevas formaciones. En particular en el norte y en el centro de la península: Milán, Venecia y Florencia constituyen los centros de las nuevas conformaciones políticas que llamamos Estados regionales; pero también el señorío de los Gonzaga y el de los Este constituyen Estados regionales respectivamente en torno a ciudades como Mantua y Ferrara, Módena y Reggio. Sobre todo la Mantua de los Gonzaga y la Ferrara de los Este se vuelven cortes renacentistas destinadas a asumir el papel de modelos, válidos para toda Europa, de la civilización humanista.

En los inicios del siglo XV el señorío de los Visconti reactiva la política expansionista del ducado de Milán, que durante todo el siglo continúa con los Sforza abarcando Lombardía y extendiéndose hacia el Véneto y la Toscana.

También Florencia toma el camino de las conquistas territoriales. Entre 1384 y 1421 conquista otras ciudades, junto con sus comarcas: Arezzo, Pisa, Cortona, Livorno; anexiones gracias a las cuales Florencia puede contar con un acceso independiente al mar y con el control de todo el litoral toscano. Particularmente precioso desde este punto de vista es la adquisición de Livorno por 100 000 florines, dado el progresivo empantanamiento del puerto de Pisa.

A partir de los años iniciales del siglo XV, Venecia expande su dominio en tierra firme a ciudades como Treviso, Padua, Verona, Belluno, Feltre y Aquilea, además de hacerlo en Estiria y Friul, convirtiéndose en la mayor potencia italiana del siglo XV.

Después de la conquista aragonesa (1442), Nápoles asume cada vez más el papel de gran capital del principal Estado monárquico italiano: sede de una de las principales cortes renacentistas, centro de producción y consumo de primera magnitud en el Mediterráneo aragonés, lugar de encuentro e intercambio entre comunidades mercantiles extranjeras, laboratorio para la experimentación de las primeras magistraturas del Estado moderno en formación, importantísimo centro universitario.

La Europa de las ciudades

El Estado monárquico precede al republicano al designar su propia ciudad como capital e instalar en ella los órganos y las funciones que ha juzgado necesarios para el ejercicio de la vida pública. El Cuatrocientos es el siglo en el que se realiza el paso, en la conciencia de algunos soberanos, a la definición de capital. En 1415 Carlos VI de Francia (1368-1422), que hasta entonces ha

hablado de París como *ciudad principal,* adopta una expresión nueva y más incisiva: "Esta ciudad es la capital de nuestro reino". Cuando Enrique VI (1421-1471) se hace coronar rey de Francia en 1430, renuncia a celebrar, como lo han hecho sus predecesores, la ceremonia en Reims y va a París. Pero la corte es todavía una corte itinerante: no se instala establemente en París, por problemas de orden militar, logístico, político. Ciertamente ciudades como Tours, que desempeñan temporalmente el papel de capital, ven estimulada en gran medida su promoción social y política. Itinerante es también la corte de los Habsburgo. Maximiliano de Habsburgo (1459-1519) prefiere residir en Innsbruck, sea para seguir con más agilidad la política italiana, sea para escapar de la capital rebelde, Viena. A firmar el destino de capital para esta ciudad es el papel de emperador que ha mantenido constantemente desde 1440 en adelante su señor territorial. Escribe Marino Berengo (1928-2000): "El hecho de que el *caput Austriae* sea Viena no lo puede poner en tela de juicio el capricho de ningún soberano; las ciudades que surgen en otras partes serán residencias de los Habsburgo, pero no sus capitales".

El papel de las capitales

Naturalmente sólo cuando madura la idea de la corte residente y de un centro fijo para el ejercicio de las funciones del Estado, es decir, en el curso del siglo XVI, es cuando podemos comenzar a hablar de capitales estables.

Castilla, entre las grandes monarquías europeas, es la que llega más tarde y de manera no definitiva a darse una capital: entre los siglos XIV y XV los soberanos residen y convocan las Cortes en Burgos, Toledo, Valladolid, Segovia, Córdova, Sevilla. Lo que hace que crezca un centro urbano no son las estadías temporales de la corte, formada por algunos centenares de personas, sino la cancillería con sus funcionarios, con sus abogados, con todas las actividades administrativas derivadas. Así, pues, las funciones político-administrativas, con todas sus actividades derivadas, son las que definen mejor, durante el Cuatrocientos, a una ciudad capital.

Luego están las ciudades dominantes. Son tantísimas en la Europa del Cuatrocientos. Con tal expresión se indica la capacidad que tiene un centro urbano para desempeñar una función de coordinación territorial de su *hinterland,* de su comarca. Las funciones pueden ser muy diversas: económicas, financieras, políticas, religiosas. La dimensión demográfica de estas ciudades es asaz variable. Casi por todas partes de Europa se va imponiendo un modelo de gobierno político ejercido por la ciudad fundado en la oligarquía cerrada, en un restringido grupo (los patricios urbanos) que controla y gestiona las funciones de la ciudad.

¿Crisis o transformación?

Los historiadores hablan de una crisis de las ciudades que tiene lugar a finales del Medievo. ¿Cuáles son los motivos de tal crisis? Giorgio Chittolini ha enunciado tres: la crisis general del Trescientos; el desplazamiento del tráfico

marítimo hacia el Atlántico y la crisis de Flandes e Italia; la pérdida de importancia de las condiciones excepcionales que han determinado el desarrollo de las ciudades en los siglos precedentes.

Desaparición de la ciudad-Estado, transformación de los gobiernos citadinos, absorción dentro de complejos públicos más vastos, debilitamiento general de la economía urbana no significan, con todo, el fin de las ciudades; es más, su integración en el Estado pone en movimiento una reestructuración de todas las jerarquías urbanas y crea las condiciones de nuevas posibilidades de desarrollo de las ciudades. Fuerte es también la capacidad de estabilidad de muchas ciudades de Flandes y dentro de los confines del imperio (no en Prusia, sino en la Germania Superior, en Renania). Sólo en épocas sucesivas maduran episodios y situaciones que dan el sentido de un redimensionamiento drástico de las autonomías urbanas.

Capitalismo comercial

Si algunas ciudades como Brujas entran en crisis en el curso del siglo XV, otras, como Amberes, siempre en Flandes, ascienden al cenit de la jerarquía internacional. Están destinadas al ocaso económico respecto de los siglos precedentes —pero no inmediatamente— ciudades como Venecia, Florencia, las ciudades de la Liga Hanseática; mientras que Lyon, Lisboa, las ciudades holandesas, los puertos ingleses adquieren una importancia decisiva a causa de sus ferias: es el apogeo del capitalismo comercial y financiero, de esa república internacional del dinero, cuyas condiciones de formación y desarrollo están ligadas indisolublemente a las funciones urbanas.

Ciudad ideal y ciudad real

Pero no basta considerar solamente la economía: entre humanismo y Renacimiento la tensión ideal en torno a las ciudades se agudiza vertiginosamente. La llamada ciudad ideal se conjuga con medios y fines reales: en el sentido en que se vuelve un auténtico laboratorio político.

El cuadro al temple sobre madera pintado por un anónimo florentino *La città ideale* es el símbolo de este paso: edificios de geometría perfecta, espacios rigurosos, medida y equilibrio de la perspectiva arquitectónica son los signos que más impactan en esta obra de los años ochenta del siglo XV que exalta la cultura humanista de la ciudad de Urbino, de este Estado-obra de arte, según la feliz expresión de Jacob Burckhardt (1818-1897): "Casi a la mitad de Italia, hacia el mar Adriático, está situada, como cada uno sabe, la pequeña ciudad de Urbino; la cual, encontrándose entre los montes, y no tan amenos como quizá algunos otros que vemos en muchos lugares, ha tenido tanto los cielos favorables, que en torno suyo todo es fertilísimo y está lleno de frutos; de modo que además de lo salubre del aire se encuentra desbordante de abundancia todo tipo de cosas de las que ha menester para vivir el ser humano. Pero entre las mayores felicidades que se

El caso de Urbino

le pueden atribuir, creo que ésta es la principal: que desde hace mucho tiempo a la fecha siempre ha estado bajo el dominio de óptimos señores, aunque en las calamidades universales de las guerras de Italia todavía haya padecido durante un tiempo estar privada de ellos. Pero, sin ir más lejos, podemos dar de esto un buen testimonio con la gloriosa e inmortal memoria del duque Federico, el cual en sus días fue esplendor de Italia […] Éste, entre muchas otras cosas suyas dignas de alabanza, en el áspero sitio de Urbino edificó un palacio, según la opinión de muchos el más bello que se pueda encontrar en toda Italia y de toda cosa oportuna lo proveyó tan bien que habrían bastado no sólo para un palacio sino para diez". En *El cortesano* de Baltasar Castiglione (1478-1529) el palacio, símbolo del príncipe y sede del poder, se dilata hasta identificarse con la ciudad de Urbino que precisamente "forma de palacio tener parecía".

Pero, se decía, la "ciudad ideal" de los príncipes italianos es un laboratorio en el que el poder de los señoríos experimenta su capacidad de construir las funciones políticas más modernas. Leamos esta espléndida página de Burckhardt sobre la Ferrara renacentista: "Si la población que ha crecido rápidamente puede dar testimonio de un bienestar verdaderamente alcanzado, también es un hecho importante que, aún en 1497, en Ferrara, habiendo sido extraordinariamente ampliada, ya no se encuentran casas que arrendar. Ferrara es la primera ciudad moderna de Europa: es la primera donde, por voluntad de los príncipes, se construyen grandes barrios regularmente dispuestos. En ellos se reunía una población metropolitana por concentración de la burocracia y de la industria, atraída o establecida según un plan deliberado. Se instaba a opulentos fugitivos de toda Italia, florentinos sobre todo, a que se establecieran en la ciudad y construyeran en ella sus palacios" (Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*).

La ciudad como laboratorio

Véase también

Historia "La formación del Estado moderno", p. 23; "El comercio marítimo y los puertos", p. 159; "Las aristocracias y las burguesías", p. 179; "La vida cotidiana", p. 262.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.
Artes visuales "La ciudad entre utopía y realidad", p. 685.

EL COMERCIO MARÍTIMO Y LOS PUERTOS

Maria Elisa Soldani

Después de una disminución de los intercambios comerciales en la segunda mitad del siglo XIV, en el inicio de la centuria siguiente las rutas

del comercio internacional se reactivan e integran un espacio comercial que va de los puertos de la Europa atlántica a los del Cercano Oriente.

Características del comercio y la navegación en la Edad Media tardía

En una Europa todavía preponderantemente agraria se afirma el comercio internacional como uno de los sectores pujantes de la economía del siglo XV. El Mediterráneo ha vuelto a ser un espacio común, un "continente líquido" —para usar una expresión del historiador francés Fernand Braudel (1902-1985)—, surcado intensivamente por embarcaciones cargadas de hombres y mercancías. En esta fase las actividades comerciales se desarrollan a nivel local, regional e interregional, sostenidas por infraestructuras portuarias que ya se han propagado por todas las costas. Las rutas se han multiplicado y conectan áreas bastante distantes —de los Mares del Norte a Levante— gracias a medios regulares de transporte italianos, vascos, castellanos y catalanes. En este periodo las actividades comerciales locales e interregionales y los flujos del comercio internacional contribuyen a integrar en un sistema único los puertos orientales de Alejandría, Beirut, Rodas, Constantinopla y las escalas del Mar Negro con los puertos del Mar Adriático, el Tirreno, el sur de España y el norte de África, los puertos del Atlántico de la costa francesa hasta los más septentrionales de Brujas, Amberes y Londres. Las vías terrestres son las que conectan también el norte de Europa con el Mediterráneo, a lo largo del valle del Rin hasta Marsella o a través de los pasos de los Alpes occidentales, de Alemania a lo largo del Ródano y los pasos alpinos del San Gotardo y el San Bernardo o a través del Brennero. Las vías terrestres cruzan también horizontalmente a Europa, uniendo las regiones orientales con las occidentales y por tanto Praga con Colonia y Brujas, el Mar Negro y el Danubio con Venecia a través de Budapest.

Infraestructuras cada vez más difundidas

El comercio de mercancías de gran volumen se ve favorecido por la diferenciación de los fletes, gracias a la cual se establecen tarifas diferenciadas a los costos del transporte tomando como base el valor de las mercancías y se tratan de reducir los gastos asociando los bienes baratos a los caros. Las embarcaciones, auténticos bazares ambulantes, zarpan cargadas de mercancías que en el transcurso del trayecto son objeto de contrabando, trueque y venta en las escalas intermedias. La conexión entre áreas comerciales se ve favorecida por el papel que desempeñan las plazas de redistribución, una suerte de etapas intermedias en el cruce de diversas rutas a las que se integra la navegación costera a nivel local y en las cuales se pueden encontrar bienes que provienen de diversas partes. Las rutas internacionales se integran con las del comercio de cabotaje y con las rutas terrestres, que conectan los puertos

con su propio territorio siguiendo los ritmos de cosecha de las materias primas y de la producción de productos manufacturados.

La intensificación del comercio internacional se ve favorecida por el perfeccionamiento de las técnicas de navegación y construcción naval, tanto marítima cuanto fluvial. Son dos los tipos de embarcación que se usan con mayor frecuencia: la galera, que navega sea con velas que con remos, y el velero, un tipo de nave redonda con mayor capacidad de carga. Si el invierno trae consigo el mal tiempo, la navegación en verano se vuelve peligrosa por el aumento de la presencia de piratas y corsarios: en este sentido, la posibilidad de estar armada y defenderse mejor de los ataques constituye la ventaja de la galera. La navegación se ve favorecida también por las numerosas inversiones de los privados, que se concretan en nuevas fórmulas societarias, como también por la regularización de la práctica del seguro marítimo, gracias al cual la navegación y el comercio ya no saben de impedimentos propios de las estaciones. Los navegantes se valen de cartas náuticas cada vez más detalladas y pueden recurrir a compilaciones como los portulanos. Un instrumento de consulta para el mercader es asimismo el manual del mercader, un auténtico manual con información útil para realizar los negocios: en él se encuentran descripciones de las plazas comerciales, con detalles sobre mercancías, monedas, pesos y medidas, a las que se incorporan consejos prácticos relativos a las operaciones del cambio de monedas o trucos para adquirir mercancías específicas.

Galeras y veleros

En el Cuatrocientos se ha profesionalizado la organización de los transportes y hay sociedades que se ocupan esencialmente de proporcionar este servicio. Las embarcaciones pueden ser divididas en secciones llamadas "cuotas" y adquiridas en parte por uno o más inversionistas o fletadas durante un preciso lapso de tiempo y un trayecto establecido por grupos de mercaderes que pactan acuerdos privados con un patrón. Las principales potencias marítimas —Venecia, Génova, la corona de Aragón y más tarde Florencia— suelen acompañar la navegación libre con la del Estado. Se trata de embarcaciones que viajan en convoy, de dos a cuatro navíos, cuyos recorrido y ritmo de partida se establecen a iniciativa del Estado y se calculan sobre la base de las escansiones productivas y la llegada de las naves cargadas de mercancías que se han de redistribuir por otras rutas. Este sistema nace en Venecia en el siglo XIII, se perfecciona en el XIV y alcanza su ápice en el XV. Siguiendo el modelo de Venecia, se organizan luego las marinas mercantes de las otras potencias mediterráneas.

El mercader en el Renacimiento: el carácter excepcional del caso italiano

Los hombres de negocios del siglo XV se organizan en diversos tipos de asociaciones que van desde las asociaciones temporales vinculadas al cumplimiento

de un solo viaje o una operación concreta, como la comenda, muy difundida en las ciudades marítimas, hasta sistemas empresariales más complejos, característicos de la ciudad de Florencia y vinculados a nombres de familias de banqueros comerciales tan importantes como los Médici, los Strozzi y los Pazzi. En Italia la concentración de los recursos en las manos de pocos, debida a las epidemias del Trescientos y a la cerrazón de las oligarquías citadinas, favorece el nacimiento de grandes sistemas empresariales que asocian al comercio con las actividades industriales y bancarias y se caracterizan por contar con una fuerte disponibilidad de capitales y por la racionalización de las actividades económicas.

Las comendas

En esta época las principales empresas italianas poseen su propio servicio naviero, algunas de cuyas naves se especializan en el comercio de determinadas mercancías para sostener los intercambios entre las diversas compañías que están al frente de un mismo sistema. Los autores de las compañías se establecen en las plazas de redistribución para planificar desde ahí sus negocios, tomando como base el ritmo de las producciones, que estudian junto con el de la llegada y la partida de las naves siguiendo diversas directrices. Al mismo tiempo aseguran los cargamentos e integran las operaciones comerciales con las financieras. Cuando no son los patrones los que llevan a término negocios que duran un solo viaje, los mercaderes encabezan una red de referentes presentes en las mayores ciudades comerciales y en los principales puertos, sirviéndose sea del personal de las propias compañías, sea de intermediarios locales. Los negocios en las plazas del exterior pueden, en efecto, gestionarse a través de procuradores, que reciben un porcentaje sobre cada operación llevada a término.

Son una peculiaridad genovesa la compañía de seguros de las antiguas repúblicas marinas italianas y el Banco di San Giorgio. Estas compañías de seguros, llamadas mahonas, son sociedades de inversionistas —generalmente representados por los consorcios familiares llamados albergues y típicos de la ciudad del faro— creadas para gestionar la recaudación de los impuestos en los territorios de Levante bajo dominio genovés. La mahona de Quíos y Fócida (1346-1566) se crea, por ejemplo, para recaudar las tasas por cuenta de Génova en la aún no conquistada isla de Quíos y el puerto de Fócida, según un mecanismo por el cual la mahona —adquiridos por la ciudad los derechos sobre las tasas— recauda entre sus inversionistas los fondos para comprar galeras y organizar la operación de conquista. Génova es sede de otra institución importante, que se vuelve el órgano económico y financiero de la república: el Banco di San Giorgio (1408), activo hasta los inicios del siglo XIX. Junto a la Taula de Canvi de Barcelona (1401), es uno de los primeros bancos públicos del Mediterráneo, que nace para administrar los préstamos contratados por la república y gestionar las colonias orientales genovesas garantizando flujos de crédito.

Las mahonas y el Banco di San Giorgio en Génova

El mercader renacentista ha logrado tejer una red de contactos de tal amplitud, tal disponibilidad de capitales y tal racionalidad en la organización de los negocios que ha logrado así planificar sus negocios desde su propia oficina a una escala muy vasta sin tener necesariamente que viajar con la mercancía, como ocurría en los siglos precedentes: de itinerante, ahora se ha vuelto residente. Por esta razón, desde finales del siglo XIV y durante todo el XV, se regulariza la presencia de los mercaderes en el extranjero en comunidades llamadas "naciones", organizadas en *fondacs* (hospederías y almacenes donde se negocian las mercancías), consulados o confraternidades con sus estatutos y sus propias reglas de conducta. El derecho comercial queda fijado en compilaciones *ad hoc* y lo discuten en tribunales específicos —llamados en Italia "della Mercanzia"— jueces que formulan sus sentencias basándose en la experiencia mercantil.

Venecia, Génova, Florencia y la corona de Aragón

Para comprender el panorama del comercio en este periodo es necesario tomar en consideración las relaciones entre los nacientes Estados, cuyo poder en el Cuatrocientos, se ha acrecentado considerablemente. Elementos clave de este escenario son efectivamente la expansión y la organización de Venecia y Florencia como Estados territoriales y, por tanto, la consolidación de su poder no sólo en el ámbito internacional sino también regional. Venecia, que al parecer ha dirigido por primera vez su atención hacia tierra adentro, intenta expandir su control a las rutas terrestres de la Italia nororiental y, no obstante esto, en el frente del Levante se esfuerza por preservar sus territorios frente al avance otomano y la injerencia de las otras potencias mediterráneas. Del mismo modo, la corona de Aragón consolida su presencia en el Tirreno con la conquista del reino de Nápoles (1443), añadiendo una pieza importante a su sistema comercial mediterráneo y erigiéndose en consecuencia como una potencia económica. Por otra parte, la ligera caída que se registra en la actividad comercial de Génova es causada por la victoria de Venecia en la batalla de Chioggia, que establece el predominio de la Serenísima en el Adriático y el Levante. Por esta razón los genoveses se proponen establecer nuevas redes comerciales en el Mediterráneo occidental y continúan cuidando sus intereses en la península ibérica, sobre todo en las Islas Baleares, Valencia y el sur de España. La rivalidad en esta área entre Génova y la corona de Aragón tiene permanentemente momentos de paz y de reanudación de los conflictos. Ciudades como Milán, especializadas en la producción de fustanes y armas, envían sus productos manufacturados a la península ibérica por vía marítima, precisamente a través del puerto de Génova o por vía terrestre a través de Aviñón.

La conquista aragonesa de Nápoles

Florencia es la más pequeña de las potencias itálicas y la que tiene menor influencia en el mar, no obstante que sus compañías mercantiles bancarias se encuentren entre las más relevantes: sólo después de que los genoveses conquistan Pisa (1406) y adquieren el puerto de Livorno (1421) comienza a organizar su propia marina mercante de Estado. La aparente disminución de la producción de la industria de la lana que está viviendo la república del río Arno al inicio del siglo XV hace que aquélla se transforme cada vez más en una industria de lujo desde el punto de vista de la producción ya sea de paños de lana o de tisús de seda.

El caso de Florencia

Colonias latinas e intercambios comerciales con Levante

En la Baja Edad Media el Mediterráneo oriental está dividido en áreas de influencia de venecianos y genoveses con sus tradicionales colonias dependientes de la metrópoli occidental, como Creta, por una parte, y Quíos, Pera y Caffa, por otra. En este periodo las potencias mercantiles mediterráneas, cuya prioridad es defender sus intereses comerciales en Levante y proteger sus asentamientos, están llamadas a contener las agresiones del sultanato mameluco de Egipto y el avance de los turcos otomanos. En particular, venecianos y genoveses mantienen todavía en el Cuatrocientos su dominio sobre las islas en un área de lengua griega perteneciente antes a Bizancio, en la que el ducado veneciano se convierte en una de las divisas más comunes. En estos territorios se mezcla la población griega con los mercaderes que provienen de occidente, con los judíos y los sirios. La dinastía de los Lusignano gobierna Chipre, mientras que Rodas está administrada por la Orden de los Caballeros de San Juan de Jerusalén, que han tomado posesión de ella después de perder sus dominios en Siria.

En el Mediterráneo oriental están presentes tanto asentamientos temporales de mercaderes latinos como colonias estables, consolidadas desde los tiempos de las cruzadas. Constantinopla sigue siendo en esta época un centro fundamental del comercio internacional, interregional, local, en el que las principales comunidades de mercaderes latinos gozan de importantes exenciones. Los venecianos siguen conservando en ella su propio barrio y a un oficial que ejerce el gobierno de su comunidad, mientras que los genoveses están instalados sólidamente en Pera, del otro lado del Cuerno de Oro.

Los mercaderes occidentales constituyen por tanto un elemento que une los espacios: no sólo conectan los puertos de Levante con las islas, sino con las mayores escalas del Mediterráneo occidental, con los puertos del Atlántico y la Europa septentrional. El sistema de las caravanas navales venecianas y genovesas desempeña también la función de tener bajo control el curso de

los precios de las mercancías, aprovechando al máximo el ritmo de la navegación. Las principales mercancías de exportación de esta área, además de las especias y las mercancías de lujo, son el trigo, los vinos, la uva pasa, la miel, la cera, el queso y otros productos de la agricultura local, además del algodón de Siria y Turquía y el azúcar de Chipre. El comercio de las especias tiene lugar en convoyes que pasan por Alejandría; éstos están formados por caravanas que provienen de Asia por mediación de los mercaderes árabes y luego son redistribuidos en el mundo latino por los venecianos. En la otra dirección se importa principalmente el textil de manufactura flamenca, inglesa, francesa, catalana e italiana.

Así pues, en el Cuatrocientos el comercio con Levante experimenta un momento de fuerte prosperidad que, en lugar de disminuir, crece a consecuencia de la conquista de Constantinopla por los turcos otomanos (1453). En esta misma circunstancia Mahoma II (1432-1481) tiene en sus dos flancos durante las operaciones militares la presencia de mercaderes y cambistas de divisas. Luego, los mercaderes occidentales continúan frecuentando las ciudades comerciales puestas bajo dominación otomana, como por ejemplo la ciudad de Bursa, importante para el comercio de la seda, y los florentinos hacen que estos mercados se vuelvan el lugar privilegiado para la venta de las preciadas manufacturas textiles producidas en la ciudad del Arno.

Véase también

Historia "Los aragoneses en el Mediterráneo", p. 28; "La caída de Constantinopla", p. 32; "Las señorías en Italia", p. 123; "La república de Venecia", p. 127; "Las ciudades", p. 155; "Mercados, ferias, operaciones comerciales y vías de comunicación", p. 165; "Las expediciones navales y los descubrimientos geográficos antes de Colón", p. 174; "Bandoleros, piratas y corsarios", p. 198.

MERCADOS, FERIAS, OPERACIONES COMERCIALES Y VÍAS DE COMUNICACIÓN

DIEGO DAVIDE

El ininterrumpido proceso de crecimiento demográfico y económico puesto en marcha en Europa en el año 1000 registra una inversión de tendencia entre la segunda mitad del siglo XIV y la primera del XV. Pestes y guerras diezman a la población y vuelven lentos los intercambios comerciales, la quiebra de las compañías florentinas sugiere a muchos mercaderes que se retiren, no obstante Europa continúa progresando

y las dificultades se convierten en ocasión para activar un proceso de transformación y mejoramiento de los sistemas mercantiles y financieros.

Un siglo de dificultades y espíritu emprendedor

A partir de la mitad del siglo XIV ya se registra una desaceleración de la expansión demográfica y comercial que ha sido la principal característica de los tres siglos anteriores. Si bien es cierto que el cambio de las condiciones generales de una Europa cada vez más interdependiente nos impide pensar el siglo XV como una prolongación de aquella fase de bienestar, no se puede hablar de crisis sin recordar que también existen en esta época algunos impulsos propulsores y que, como lo ha subrayado el historiador ítalo-americano Roberto Sabatino López, las estructuras del mundo medieval, sometidas a duras pruebas por una serie de sucesos negativos, no han cedido.

Las causas de la depresión

Las causas de la depresión son múltiples. El siglo XIV concluye dejando como pesada herencia una población casi diezmada por la "peste negra" de 1348 (que, proveniente del Medio Oriente, primero siega vidas en Italia y luego se propaga en Francia, España, Inglaterra, Alemania, en los países escandinavos) y por las otras epidemias que, si bien menos terribles que ésta, continúan difundiéndose en Europa en los siguientes 50 años. Ni la Guerra de los Cien Años (1337-1453) ni las luchas entre las facciones aristocráticas castellanas, las de carácter local en la península italiana y en la Alemania meridional, permiten una rápida recuperación del crecimiento.

Los puertos egipcios

En el espacio anteriormente pacificado por la unificación mongola, el creciente aumento de las tensiones —cuyos platos rotos pagan sobre todo las colonias italianas— y el advenimiento de Tamerlán (1336-1405), vuelven intransitables las rutas comerciales que conectan con Oriente, obligando a los mercaderes europeos a frecuentar otra vez los puertos de Egipto, donde es posible encontrar productos orientales que han sido llevados a ese país por naves de la India y balsas de China hechas de junco. En Egipto, por otra parte, la situación es todo, menos libre de problemas; la necesidad de esas mercancías vuelve impotentes a los mercaderes venecianos y genoveses contra las especulaciones comerciales con las que el sultán trata de poner remedio a la crisis financiera de su país. Si a esto añadimos otros hechos que, si bien de menor importancia, no dejan de incidir en el sistema entero, como el fin de las grandes obras de roturación y el abandono de muchas aldeas, la reducción de la exportación de lana inglesa, el empobrecimiento de la nobleza francesa, gran consumidora de materiales de lujo, la gran crisis financiera florentina de 1341-1346, entonces es más fácil comprender cómo se llega a una inversión de la tendencia.

Los peligros de la sobreproducción y el mejoramiento de las técnicas comerciales

La lenta esclerotización de los mercados hace que flote, por vez primera desde que se ha puesto en marcha la revolución comercial, el espectro de la sobreproducción. Emprender viajes aventurados para invertir sus propias fortunas en mercancías que ya no se pueden colocar con seguridad en las plazas comerciales se vuelve un riesgo demasiado alto frente al cual una parte de los mercaderes considera que es más prudente retirarse de los negocios invirtiendo en la propiedad de bienes raíces. Cuantos deciden permanecer activos abandonan los largos viajes para acompañar las mercancías dejando que se consolide definitivamente el comercio "sedentario" ya puesto en marcha por los comerciantes de Siena y Plasencia en el curso del siglo XIII.

El comercio sedentario

El comerciante gestiona ahora los negocios desde su propia residencia, gracias al auxilio de hombres de confianza que están presentes en las mayores plazas del extranjero. Además del tiempo hay que tener en consideración una nueva variable, representada por la confiabilidad y la tempestividad de la información proporcionada por los corresponsales; un buen sistema informativo permite no enviar las mercancías a donde el mercado ya está saturado para colocarlas, en cambio, donde una carencia es el presagio de un aumento de la demanda y del precio. En tales condiciones es necesario un servicio postal eficiente y, de cuanto se infiere de algunas fuentes coetáneas, ya existe entre las mayores plazas comerciales un servicio regular de correspondencia: la valija postal.

La de Aviñón es organizada directamente por la corporación de los comerciantes, que cada dos meses procede a la elección de los responsables encargados de contratar a los carteros y distribuir la correspondencia.

También el transporte marítimo vive importantes cambios: servicios de línea regulares por medio de galeras conectan Génova y Venecia con Flandes y Levante.

Paralelamente se difunde el seguro con prima, contrato en el cual la compañía o el asegurador, a cambio de un premio de monto variable, según las circunstancias y las estaciones, asume todos los riesgos que se derivan de la navegación. Aunque el seguro no es inicialmente una actividad redituable, sobre todo por el alto número de los fraudes, en la Europa del Cuatrocientos tiene una difusión y homologación cada vez mayor. En 1484 las costumbres catalanas en materia de seguros marítimos quedan codificadas en el *Libro del Consolat del Mar.* Digno de notarse es también el desarrollo de la actividad bancaria: la crisis de 1341-1346 significa un vuelco en el modo de gestionar las grandes transacciones internacionales y en la organización interna de las compañías de comerciantes banqueros.

Los seguros

Francisco di Marco Datini (1335-1410), comerciante de Prato, inaugura un nuevo modelo. La sede central tiene el control directo de cada una de sus filiales, pero cada una de éstas tiene autonomía de gestión y balance, de tal manera que su eventual quiebra no corre el riesgo de arrastrar consigo a las otras filiales. Además, éste es el modelo en el que se inspira el Banco de los Médici, fundado en 1397 por Juan de Bicci de Médici (1360-1429) y algunos miembros de la familia Bardi con filiales en Nápoles, Venecia, Brujas, Pisa, Aviñón, Londres y Milán, Lyon, Roma.

El Banco de los Médici

Buena parte del capital invertido por el banco se junta mediante depósitos a discreción, por los cuales se promete el pago de una utilidad comprendida entre 8% y 12%. El lazo con el papado es muy fuerte: la sede romana, aunque dispone, respecto de las otras filiales, de la cuota más baja del capital invertido, es la que da las mayores utilidades gracias a las comisiones y provisiones que cobra por la transferencia del dinero que fluye de toda Europa a las cajas de la Iglesia. Con Lorenzo de Médici (1449-1492) la posición del banco se va deteriorando; la incapacidad del ministro Francesco Sassetti (1421-1490) para frenar los fraudes que comete el director de la filial de Brujas y el comportamiento arbitrario de los responsables de las filiales de Lyon y Londres llevan, a dos años de la muerte del *Magnífico,* a la bancarrota de 1494. El colapso del banco de los Médici marca el fin de la supremacía de la banca italiana y, cuando en 1519 Carlos de Habsburgo (1500-1558) tiene que afrontar una ingente movilización de dinero para convencer a los grandes electores a que le concedan el título de emperador, quien lo sostiene es Jakob Fugger (1459-1525), miembro de la homónima familia de comerciantes y banqueros de la ciudad libre de Augusta que construye su propia fortuna sobre el comercio y la explotación de las minas.

Las ferias

En Ginebra

La actividad cambiaria, que ya se encuentra en el centro de los intereses que gravitan en torno de las ferias de Champaña, crece y sobresale en las ferias de Ginebra, que son las verdaderas herederas de las primeras. Existentes ya en el curso del siglo XIII con carácter preponderantemente regional, estas ferias se afirman como mercados internacionales, alcanzando su máximo desarrollo en el Cuatrocientos. Eran cuatro las citas que componen el ciclo de las ferias de Ginebra: Epifanía, Pascua, Fiesta de San Pedro y Fiesta de Todos los Santos. Es densa e intensa la presencia extranjera, sobre todo de los italianos (no es casualidad que tales ferias hayan sido definidas como mercado italiano al norte de los Alpes), que intercambian los productos mediterráneos y levantinos por plumas, metales, ceras, llevadas por los mercaderes germánicos y escandinavos.

Cuando en 1463 Luis XI (1423-1483) decide hacer que coincidan las fechas del ciclo de Lyon con las del ciclo de Ginebra, la cita helvética, que ya

se encuentra en la necesidad de hacer cuentas con un cambio de la coyuntura económica europea, entra en decadencia. Las medidas, tomadas por el gobierno francés y por el municipal para garantizar franquicias y privilegios a los mercaderes, favorecen la afluencia de los operadores y la prosperidad de la cita en Lyon, que se vuelve un centro importante de aprovisionamiento de especias y seda. El aspecto más interesante de este éxito consiste en la intervención del Estado, puesto que si hasta este momento han sido factores coyunturales los que favorecen el auge de una convención de mercaderes respecto de otro, ahora economía y política actúan conjuntamente: también las decisiones del soberano son un factor crucial que determina las fortunas. La primera mitad del siglo XV se puede fijar como fecha de la puesta en marcha de las dos ferias de Amberes, ciudad que en el curso del Quinientos se convierte en el centro de clasificación de las mercancías provenientes de toda Europa, no menos que en el lugar donde se experimentan técnicas financieras cada vez más evolucionadas. A la primera, que se celebra con ocasión de Pentecostés, y a la segunda, que se celebra el primer día de octubre, se añaden muy pronto las ferias de Bergen op Zoom, que se celebran en Pascua y en la fiesta de San Martín, formando así un ciclo único. Hasta aquí llega buena parte del paño inglés que, adquirido por los mercaderes de Colonia, se revende en las ferias de Fráncfort, que tienen su principal actividad en el comercio textil y entre 1330 y los primeros años del siglo XV viven su momento más floreciente.

En Lyon

En Amberes

Una mirada de conjunto

No obstante la derrota sufrida en la Guerra de los Cien Años con Francia, Inglaterra es en el siglo XV una potencia militar que inspira un respeto total; su presencia en el área comercial hanseática provoca duros enfrentamientos, de los que sale victoriosa, ganando cada vez más mayores libertades comerciales en el área teutónica. Otro país en ascenso es Holanda, que vive una improvisa reactivación de las actividades productivas, en especial por lo que se refiere a la cerveza, el pescado salado y el paño. Esta manufactura, favorecida por la caída de la producción flamenca, tiene su centro de calidad en Leiden. En el corazón de Europa, Augusta, Ulm, Basilea, San Galo, viven un momento muy favorable.

El ascenso de Holanda

Los hombres de negocios de Núremberg, crucero de las comunicaciones entre Europa oriental, Europa del norte y el Mediterráneo, entran en competencia con los países hanseáticos y los italianos, y la compañía de los grandes comerciantes de Ravensburgo, fundada en 1380, está presente en 21 centrales extranjeras. En el área mediterránea, Castilla, país con fuerte vocación agrícola y rico en ganado ovejuno, gana terreno en el mercado de la lana en bruto gracias al mayor espacio que dejan los ingleses, que consideran que es

más rentable promover sus propios productos textiles y exportar paños ya terminados que materia prima, mientras que Italia, si bien ve que disminuye su monopolio casi absoluto en el comercio a distancia, no detiene su progreso: hasta la bancarrota de 1494, el banco florentino de los Médici mantiene relaciones a nivel mundial, Venecia es el primer puerto del mundo, en la Italia centro-septentrional una floreciente industria sedera sustituye a la industria de la lana en crisis, y los Abruzos son el mayor productor de azafrán en Occidente.

La situación italiana

Los comerciantes italianos abren nuevos mercados de lujo en Polonia, Bohemia, Hungría, Serbia, Bulgaria. En Crimea la colonia genovesa de Caffa es el mayor centro comercial de la Europa sudoriental. Todo parece presagiar un futuro color de rosa para la economía italiana, pero los viajes de Cristóbal Colón (1451-1506) y la caída de Egipto y de Constantinopla en manos de los turcos abren, en cambio, otros escenarios.

Véase también
Historia "Las ciudades", p. 155; "El comercio marítimo y los puertos", p. 159; "El crédito, la moneda y los montepíos", p. 170; "Bandoleros, piratas y corsarios", p. 198.
Ciencia y tecnología "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426.

EL CRÉDITO, LA MONEDA Y LOS MONTEPÍOS

VALDO D'ARIENZO

El cuadro de la economía europea del siglo XV registra una fase de estancamiento debido a múltiples factores, entre los cuales se encuentran la formación de los Estados modernos y la expansión geográfica. La circulación monetaria interactúa cada vez más con el sistema bancario que entretanto ha alcanzado su plena madurez. En este ámbito, además, se inserta el nacimiento de los montepíos y los montes frumentarios que amplían el mercado del crédito.

NUEVAS TENDENCIAS EN CURSO

La economía europea del siglo XV atraviesa una larga fase de transformación en la que los factores de la producción (tierra, capital y trabajo) ya no resultan productivos como en los siglos precedentes, durante los cuales se había llegado al culmen de la expansión. De la desaceleración del ciclo productivo

en su conjunto se pasa en poco tiempo a una fase de estancamiento que parece distintiva de buena parte del periodo considerado y que está acompañado, además, de una fuerte inestabilidad política, determinada tanto por la Guerra de los Cien Años como por la aceleración del proceso de formación de los Estados modernos. Esta fase determina pesados contragolpes a una economía que, como se ha dicho, va transformándose y, por tanto, resiente negativamente el escenario que está cambiando. La tendencia al absolutismo, por ejemplo, mina el poder de la nobleza y, en consecuencia, la estructura socioeconómica misma de la feudalidad; la formación de una burocracia y de ejércitos permanentes constriñe a los soberanos europeos a hacer frente a nuevos gastos que inciden exageradamente en las arcas del Estado, volviéndose, entre otras cosas, fijos y, sobre todo, crecientes; la concentración del poder conlleva también considerables intervenciones en el mercado, como las políticas autoritarias y proteccionistas. El "dirigismo", aunque prevé y favorece la expansión del capital mercantil y bancario, presupone el papel fundamental del Estado, que controla los flujos monetarios y organiza y regula el mercado con el fin de anteponer los intereses nacionales a los intereses particulares de las personas individuales; el "proteccionismo", por el contrario, está orientado totalmente a tutelar el mercado interno y colectivamente a sus protagonistas (consumidores, productores y distribuidores) a través de formas de políticas aduanales que permiten estabilizar el mercado nacional, cuidándolo así de la competencia internacional.

Hacia el absolutismo

Pero todavía hay un nuevo fenómeno que va asomándose precisamente hacia finales del siglo XV: el colonialismo. Si tradicionalmente se hace coincidir la fase de la expansión territorial de los países europeos con el descubrimiento de América en 1492 gracias a la expedición de Cristóbal Colón (1451-1506), se dice que dicha expansión da sus primeros pasos en los decenios precedentes, sobre todo cuando Portugal emprende una serie de exploraciones en el Atlántico que consiguen resultados positivos sea gracias al sostén que da Enrique *el Navegante* (1394-1460), sea gracias a la introducción de instrumentos de navegación nuevos y más eficientes, no menos que al perfeccionamiento de las técnicas de los astilleros navales. El resultado de tal proceso será ratificado por el Tratado de Tordesillas de 1494 y a continuación determinará rápidamente que la flota de Vasco da Gama (*ca.* 1460-1524) llegue por vía marítima a la India y Pedro Alvares Cabral (*ca.* 1467-*ca.* 1526) descubra Brasil en 1500. Pero más determinante aún resulta la necesidad que tiene el capital mercantil de ampliar su propio horizonte en búsqueda de nuevas áreas donde proveerse de recursos; además, el número cada vez mayor de mercaderes, al hacer que aumente la competencia, determina la consiguiente disminución de la tasa de ganancia. Por tanto, para el crecimiento económico es vital ocupar y conquistar nuevos espacios que sean funcionales para un capitalismo que, no obstante las crisis de transformación, tiende a crecer

El colonialismo

al menos cuantitativamente. De esto dan testimonio los tantos mercaderes y banqueros italianos, flamencos y alemanes que financian las expediciones de ultramar.

En este contexto general se considera la “revolución de los precios”, es decir, ese proceso que conduce en la segunda mitad del siglo XV a una creciente alza de los precios, especialmente de los productos agrícolas. Las razones que explican este fenómeno inflacionario deben buscarse en múltiples factores, entre los cuales se encuentra el aumento de disponibilidad de metales preciosos y la misma circulación monetaria, promovida y sostenida por el desarrollo de los bancos. Es oportuno detenerse precisamente en estos últimos motivos para comprender hasta el fondo también la dinámica de la expansión europea. Por más que Portugal haya llegado a controlar el acceso directo al mercado del oro africano, de Guinea y Sudán en particular, y se haya reanudado de manera estable y muy productiva la extracción de la plata de las minas de Europa central, la demanda de metales preciosos crece de manera exponencial, sea a causa de las apremiantes necesidades del Estado moderno, sea a causa de la demanda misma que representan los operadores (banqueros, mercaderes, etc.) y los consumidores. En estas circunstancias, todavía no resulta significativa la aportación que constituyen las remesas de metales preciosos procedentes de América: el oro de Brasil y la plata de México y de Perú no inciden significativamente en el *stock* circulante en el Viejo Continente, sólo lo harán en la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el siglo XVII.

La revolución de los precios

Moneda, montepíos y bancos de cereales

No obstante el hecho de que durante el Cuatrocientos aún no se hayan producido los efectos del descubrimiento de América, cabe señalar el modo en que las monedas europeas ya experimentan transformaciones que inciden profundamente en su valor. La llamada “esquila”, es decir, el uso de raspar la plata de las piezas individuales para luego reutilizarla, hace disminuir el valor y aumentar la brecha entre las monedas de plata y las de oro, cada vez más demandadas y apreciadas. Poco a poco las piezas de oro se convierten en la “moneda internacional”, mientras que las de plata servirán preponderantemente para los mercados internos hasta llegar, en el curso de los dos siglos sucesivos, a una ratio de uno a 10 y también de uno a 14, tanto que el banquero londinense Thomas Gresham (*ca.* 1519-1579) reformula una “ley”, partiendo de una concepción precedente según la cual “la moneda mala ahuyenta la buena”. Además, también durante el siglo XV adquieren una función cada vez mayor los bancos, los cuales sustituyen en parte el dinero adoptando las operaciones de giros bancarios, es decir, pagos sin recurrir a la moneda metálica.

La “esquila”

Si en el curso del siglo XIV se ha estado desarrollando un articulado circuito crediticio, basado esencialmente en bancos privados y públicos, los primeros empeñados en las grandes especulaciones financieras y comerciales y los segundos en las transacciones que atañen esencialmente a las economías urbanas, la mayoría de la población europea recurre ampliamente a los usureros o al empeño para obtener crédito. Pero, precisamente en los primeros años del siglo XV, la orden franciscana trata de poner remedio al fuerte endeudamiento de las clases más pobres instituyendo los *montes pietatis,* basados esencialmente en la concesión de minipréstamos dejando empeñada una prenda como garantía. Los santos Bernardino de Siena (1380-1444), Jacobo de la Marca (1393-1476) y Juan de Capistrán (1358-1456), entregados a una incesante obra de predicación y divulgación, logran organizar una red dirigida a tal fin instituyendo montes en virtud de acumulaciones de las colectas, las limosnas, las peticiones específicas y, a veces, con las sumas otorgadas por las instituciones y la nobleza. Sin embargo, sólo en la segunda mitad del siglo es cuando este proceso se difunde en la península italiana y en particular en las regiones centro-septentrionales, mientras que en el Mediodía es necesario esperar, en cambio, hasta el siglo sucesivo. Este fenómeno, inicialmente todo italiano, se extiende a muchos países europeos, especialmente Bélgica y Alemania; en Francia, por el contrario y no obstante tener el favor del rey, los Montes jamás son instituidos o permanecen siempre marginales en el mercado del crédito.

Las capitulaciones

La estructura de estos montepíos es ratificada por la aprobación apostólica y reglamentada por las "capitulaciones" que establecen normas precisas para la erogación de los préstamos, los tiempos de restitución de la prenda empeñada y las formas de incautación en casos de insolvencia. Los objetivos humanitarios que están a la base de los montepíos hacen obviamente que las sumas a disposición de los beneficiarios sean más bien bajas con el fin de distribuir el mayor número de préstamos ante una demanda altísima. Característica peculiar del funcionamiento de tales instituciones es la ausencia de los intereses respectivos: en general, cuando el deudor restituye la suma y recupera el bien dejado en prenda se le pide un donativo que va a incrementar el capital administrado por la institución, aunque, gradualmente y después de debates y lides teológicas, se introduce el principio de un interés mínimo (en general de 2%), reconocido y autorizado de manera definitiva en 1515 por León X (1475-1521, papa desde 1513), perteneciente a la familia florentina de los Médici.

El desarrollo de los montepíos se difunde a partir de Italia también en otras regiones europeas; pero la característica principal sigue siendo la de operar en las ciudades y sostener la demanda de crédito sobre todo de las poblaciones urbanas. Los hermanos franciscanos son, una vez más, así como lo han hecho respecto de los montepíos, los que ponen en marcha la iniciativa que crea institutos del todo semejantes: los montes frumentarios. Éstos, más que otorgar dinero contra una prenda, dan por anticipado a los campe-

sinos el grano necesario para la siembra o para el sustento; al final de la cosecha los campesinos proceden a restituir las cantidades proporcionadas precedentemente junto con un pequeño *surplus,* a título de interés, destinado la mayoría de las veces a reconstituir el fondo del monte. El primer monte frumentario nace en Rieti en 1488 y su difusión queda circunscrita a la Italia central y a la Italia septentrional, mientras que el Mediodía deberá esperar todavía a causa de la expresa hostilidad de los señores feudales a estas instituciones creadas para sostener a los campesinos y a los jornaleros. Las fortunas de los montes frumentarios, sin embargo, durarán largo tiempo y llegarán a caracterizar el crédito rural y la misma economía agrícola de la península entera.

La anticipación del dinero

Véase también
Historia “Mercados, ferias, operaciones comerciales y vías de comunicación”, p. 165.

LAS EXPEDICIONES NAVALES Y LOS DESCUBRIMIENTOS GEOGRÁFICOS ANTES DE COLÓN

Aurelio Musi

En el curso del Cuatrocientos es cuando se sientan las bases para que Colón lleve a cabo su gran empresa a finales de esa centuria. Portugal y España son los países europeos mejor dotados de los requisitos necesarios para realizar expediciones navales y descubrimientos geográficos: poseen la base económico-organizativa, es decir, sobre todo la disponibilidad de capitales; el fundamento tecnológico, o sea, la carabela; la teoría y los instrumentos geográficos más avanzados. Mientras que la línea de expansión portuguesa tiende a la circunnavegación de África para llegar a las costas de Asia, ricas en especias, la línea de expansión española se vuelve al descubrimiento y la conquista de nuevas tierras para desarrollar un imperio euroafricano. A finales del siglo xv Europa está lista para el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Los presupuestos de las exploraciones transoceánicas

Desde las primeras décadas del siglo xv existen presupuestos, impulsos, motivaciones para efectuar exploraciones transoceánicas, sobre todo en Portugal y España: la base económico-organizativa, la tecnológica, el desarrollo de la teoría y los instrumentos geográficos son los más importantes.

Finanzas, seguros, relaciones de cooperación entre los operadores económicos y geográficos preparan el terreno para llevar a cabo las expediciones navales. Portugal puede contar con la disponibilidad de los capitales de los mercaderes italianos. Pero también en Andalucía surgen fundaciones comerciales por obra de florentinos, pisanos y genoveses. El impulso financiero y comercial es fundamental para dar vida a las exploraciones transoceánicas.

A mediados del siglo XV está lista la base tecnológica para la expansión portuguesa: la carabela, una nave equipada con velas latinas, se impone en el uso común. Es una embarcación de pequeñas dimensiones (30-40 toneladas), mucho más fácil de maniobrar y apta para soportar el mar que las galeras. Tiene tres árboles, dos grandes velas cuadradas que captan el viento y la impulsan hacia adelante y una triangular que la hace girar rápidamente. Puede llevar una mayor cantidad de provisiones entre otras cosas porque requiere un equipaje reducido; puede navegar lejos de las costas y permanecer mucho tiempo en altamar.

La carabela

Además: el desarrollo de la teoría y las técnicas geográficas. A mediados del siglo XV se advierten los primeros síntomas de una revisión, de una discusión crítica del mapa ptolemaico del mundo. Ya un geógrafo, el griego Estrabón (*ca.* 63 a.C.-post 21 d.C.), había sostenido la idea de que África se podría circunnavegar. Un mapa del mundo trazado en 1459 por el monje veneciano fray Mauro (¿?-1460) así lo muestra.

El mundo de fray Mauro

Se afinan también los instrumentos de navegación. España posee la brújula; otros países disponen de medios, como el cuadrante náutico, para medir la latitud.

LA EXPANSIÓN PORTUGUESA

Ya en la primera mitad del siglo los portugueses se lanzan a las costas y a regiones septentrionales de África: son venecianos y genoveses al servicio de la corona portuguesa. En 1445 se descubren las islas de Cabo Verde. En 1456 el veneciano Alvise Ca' da Mosto (1432-1488) y el genovés Antoniotto Usodimare (*ca.* 1416-*ca.* 1461) llegan a la desembocadura del río Gambia. Abrir la vía por mar hacia el oriente, circunnavegar África para llegar al Océano Índico, a Asia, y controlar el tráfico de las especias: ésta es la aventura que afrontan los portugueses en la segunda mitad del siglo XV.

En los años setenta inicia una serie de viajes de exploración a Guinea. Entre 1482 y 1487 Diogo Cão (siglo XV), después de haber atravesado el Congo, llega al África sudoccidental.

Finalmente, en 1487 Bartolomé Díaz (*ca.* 1450-1500) le abre a los portugueses la vía del Océano Índico; doblando la punta meridional del continente, que recibirá el nombre de Cabo de Buena Esperanza, remonta la costa oriental de África hasta llegar a Somalia, pasando luego por la península arábiga y las costas de Persia y Afganistán. África ha sido

Bartolomé Díaz y el Cabo de Buena Esperanza

circunnavegada: se ha abierto una nueva vía oceánica hacia el oriente. En todas partes se construyen fortines, se fundan estaciones comerciales cuyas ruinas aún se pueden ver hoy en día.

La expansión portuguesa en el continente africano es una síntesis de exploración y comercio llevada a cabo sin una programación precisa, pero que en el curso de un siglo permite la explotación de enormes recursos: los esclavos (de 1441 es la primera carga de esclavos negros de que se tenga conocimiento), el oro de Guinea, el marfil, el algodón, la pimienta, el azúcar. Sostenido por capitales italianos y judíos y encomendado a los esclavos importados de las estaciones comerciales africanas, el cultivo del azúcar se vuelve una actividad económica de primera importancia.

Desde su origen, el imperio colonial portugués en África muestra dos límites que habrían incidido sensiblemente en su desarrollo: la dificultad del Estado de gestionar racionalmente los recursos comerciales y coloniales y la fuerte dependencia de los mercados extranjeros, sobre todo italianos, y luego flamencos y alemanes. Es decir, se perfila la formación de un imperio colonial no autosostenido, sino sensiblemente dependiente del gran capital extranjero.

Los problemas jurídicos de la expansión

La expansión portuguesa a lo largo de las costas del Atlántico meridional y en África utiliza instrumentos para la penetración y la conquista que plantean importantes problemas de naturaleza jurídica. Su solución constituirá un precedente y un modelo para la futura colonización española. Se sostiene la legitimidad de la guerra para defender y extender el dominio de la cristiandad. Pero ¿cómo justificar la conquista de las tierras y el sometimiento de las poblaciones africanas? Los juristas inventan la fórmula de la *terra nullius,* "tierra de nadie", no sometida a ninguna señoría, deshabitada o habitada por salvajes sin ordenamientos ni leyes civiles. De aquí la posibilidad de imponer la señoría portuguesa en los territorios africanos en virtud del simple acto del descubrimiento y la ocupación.

Terra nullius

Se trata de un principio de legitimación jurídica de la conquista que caracterizará el comportamiento del primer colonialismo europeo. Durante mucho tiempo lo anterior será objeto de debate y servirá para distinguir nítidamente la expansión de las potencias en Europa de las conquistas fuera de ella. Si las tierras de ultramar serán consideradas tierras de pura conquista, privadas de reconocimiento jurídico, la sumisión en el Quinientos de los países europeos por obra de potencias imperiales como España tendrá necesidad de otorgar otros títulos jurídicos de justificación y legitimación: la sucesión hereditaria por parte de un soberano dinástico, la política matrimonial, la victoria militar. Y, en todo caso, en cada una de las posesiones europeas la potencia

dominante aceptará el respeto de los ordenamientos, de las leyes, de las costumbres de cada país, constitutivos de una verdadera civilización jurídica.

La expansión española

En el origen de la expansión española antes de Cristóbal Colón (1451-1506) está la ocupación castellana de las Islas Canarias. Es opinión común de los historiadores que ésta tiene un valor inestimable como presupuesto para atravesar el océano hacia América y es la base de los cuatro viajes de Colón.

La colonización del archipiélago de las Canarias llega a su término entre 1477 y 1479, año en que se firma el Tratado de Alcáçovas entre Portugal y España. Este pacto marca la primera etapa de la división y el reparto del globo: con base en él, Portugal acepta reconocer los derechos castellanos sobre las Canarias y España reconoce los títulos que tiene Portugal sobre otras islas del Atlántico y las costas africanas al sur del Cabo Bojador.

La ocupación de las Canarias

El principio que justifica la ocupación de los territorios es la fe, la guerra contra los infieles. También queda establecido un principio destinado a ser aplicado posteriormente en la colonización de América: la reina Isabel de Castilla (1451-1504) se reserva los derechos de soberanía sobre las Canarias, nombra gobernadores, otorga a los capitanes y a los artífices de la conquista poder para efectuar "repartimientos", es decir, repartos de los botines de guerra y de los cargos públicos, pero mantiene el derecho de controlar y revocar las funciones políticas asignadas a gobernadores y capitanes.

En definitiva, la legitimidad jurídica de cualquier expedición en vistas de la exploración y conquista de nuevas tierras de ultramar está en el poder público.

Una experiencia europea

Hacia finales del siglo XV, sea Portugal que España, ya han acumulado una experiencia considerable en el campo de las empresas de ultramar porque ambos países disponen de bases organizativas y tecnológicas, de hombres dispuestos a afrontar los riesgos de las expediciones para mejorar sus condiciones económicas y sociales, de ese espíritu de cruzada que desempeña un papel tan grande en la lógica del descubrimiento y la conquista.

Más frágil desde el punto de vista económico, social y político, con una base demográfica restringida, Portugal logra, sin embargo, gracias sobre todo al rey Juan II (1455-1495), fortalecer la autoridad del Estado, reprimir los impulsos de la alta nobleza, a explotar, mediante una política monopólica, los recursos de ultramar. Si el interés de Portugal está orientado sobre todo a Asia, la política mediterránea de España impulsa a privilegiar la construcción de un imperio euroafricano.

Pero la experiencia del descubrimiento y la conquista, tanto antes como después de Colón, no puede reducirse sólo al papel de los dos países protagonistas, Portugal y España. Es una experiencia histórica europea, en el sentido de que involucra energías económicas, sociales, políticas y culturales de muchas áreas del Viejo Continente. Baste pensar en la comunidad de hombres de negocios que alguien ha llamado "república internacional del dinero", la que reconoce como único verdadero soberano la acumulación de la riqueza y participa por tanto, en gran medida financiándolas, en las expediciones transoceánicas. Baste pensar también en el universo compuesto por los hombres que forman el séquito de los descubridores y los conquistadores, no sólo españoles y portugueses. Y luego toda la civilización del humanismo y del primer Renacimiento se interesa, de varias maneras, en las expediciones con las más dispares disciplinas: la teología, la filosofía, el arte, el derecho.

La "república internacional del dinero"

A finales del siglo XV Leonardo da Vinci (1452-1519) representa de frente el paisaje, se eleva al espacio celeste y describe el panorama visual a vuelo de pájaro. Luego, elevándose todavía más, ofrece el mapa detallado de una región entera. Así pues, también el arte educa y contribuye a repensar el espacio. El pintor capacita a las mujeres y a los hombres de su tiempo para que proyecten la fantasía más allá de los confines del cuadro, más allá de lo visible hacia aquello que sólo puede formularse como una hipótesis. Del mismo modo, mujeres y hombres pueden ser impulsados a salirse de la parte conocida del mapa geográfico y considerar que es posible conocer las regiones aún inexploradas.

Están maduros los tiempos para el descubrimiento del Nuevo Mundo, con todas las consecuencias que esto determinará no sólo desde el punto de vista económico-social y de las relaciones internacionales, sino también desde la perspectiva de la cultura y la mentalidad colectivas.

Véase también

Historia "La península ibérica", p. 117; "El comercio marítimo y los puertos", p. 159.
Ciencia y tecnología "Los instrumentos científicos y sus respectivas aplicaciones", p. 363; "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426.

La sociedad

LAS ARISTOCRACIAS Y LAS BURGUESÍAS

Aurelio Musi

En el Cuatrocientos aristocracia y burguesía deben declinarse en plural. Las aristocracias comprenden sea a la nobleza feudal, clase que se encuentra en un proceso de profunda transformación en la Europa septentrional, pero presente y preponderante en las zonas rurales de la Europa centro-oriental y mediterránea, sea a los patriciados urbanos, clases dirigentes de las ciudades. Las burguesías comprenden a los grandes comerciantes-banqueros, dominantes en la "república internacional del dinero", a los representantes de las profesiones civiles, magistrados y abogados, de las profesiones de la salud y a las cúpulas de las corporaciones de artesanos.

El mundo feudal europeo

La sociedad europea del Cuatrocientos tiene un aspecto bastante articulado y diferenciado. Las dos categorías de aristocracia y burguesía pueden utilizarse para representarla sólo a condición de declinarlas en plural y no considerarlas como conjuntos de estratificaciones sociales sin comunicación entre ellas.

Al mundo de la nobleza pertenecen familias no sólo provenientes de la aristocracia de sangre de linaje más antiguo, sino también de más reciente ennoblecimiento. Se puede definir la nobleza como el grupo social que posee un estatus jurídico particular, se perpetúa por vía biológica y renueva sus rangos a base de reglas rigurosísimas. El rango y el título crean jerarquías internas al mundo de la nobleza. Por ejemplo, el rango de Grande Imperial en el Sacro Imperio romano germánico confiere a quien lo posee —grandes electores, grandes príncipes, condes imperiales, etc.— un poder político concreto superior al de los otros nobles. El mismo rango de Grande en España es sobre todo un título honorífico.

El rango y el título

En la Europa del Cuatrocientos las noblezas gozan de un considerable poder de representación. En los Parlamentos, en las Dietas, en todos los institutos de representación política de clase o grupo, divididos generalmente entre clero, nobleza y ciudad, las aristocracias constituyen un fuerte poder capaz de condicionar, sobre todo en lo que se refiere a la materia fiscal, la inmunidad, los privilegios, el gobierno de los soberanos.

Durante el Cuatrocientos es generalmente la propiedad feudal de la tierra la que transmite, en el curso de la investidura del soberano, el título nobiliario: príncipe, marqués, duque, conde. Así, pues, el mundo feudal europeo del siglo XV es el que se ha de mirar si se quiere comprender esa parte de la aristocracia. Dividimos a Europa en tres grandes áreas: la inglesa y nordeuropea, la centro-oriental y la mediterránea.

En Inglaterra la aristocracia feudal participa activamente durante el siglo XV primero en la Guerra de los Cien Años (1337-1453), luego en la Guerra de las Dos Rosas (1455-1485): en la segunda es protagonista de la guerra de facciones que opone la casa York a la casa Lancaster. Pero con Enrique VII (1457-1509), iniciador de la dinastía Tudor, la obra de restauración de la autoridad del rey y los nuevos procesos económico-sociales, que favorecen una mayor movilidad y dan a los nuevos grupos la oportunidad de poseer tierras, arrollan a la aristocracia inglesa, volviendo cada vez más residuales los comportamientos propiamente feudales y acelerando el proceso de transformación. En los países escandinavos, el feudalismo muestra que era incapaz de liquidar las robustas instituciones rurales y las tradiciones de independencia ligadas a la pequeña propiedad campesina: al final de la Edad Media, a pesar de la intrusión de nobleza, clero y corona, los campesinos suecos poseen aún la mitad de la superficie cultivada del país.

La aristocracia feudal, por el contrario, tiene un papel dominante en Europa centro-oriental. En la Alemania situada al este del Elba predominan los Junker, propietarios feudales de vastas granjas agrícolas que administran en conducción directa con el trabajo obligatorio y servidumbre de la gleba. La

Los Junker

crisis agraria del siglo XV acelera el ascenso de los Junker y amplía su jurisdicción feudal, es decir, ese conjunto de poderes judiciales, económicos, financieros, de presión y control sobre poblaciones del feudo, otorgados por delegación del soberano. Es interesante el caso polaco. Se ha escrito que Polonia es el área de soberanía absoluta de la gran nobleza. El sistema jurídico y constitucional le garantiza un poder enorme, creando auténticas dinastías familiares. La dinastía soberana de los Jagellón es la que inaugura, precisamente en el Cuatrocientos, el sistema de amplísimas concesiones a la nobleza

El caso polaco

feudal polaca: la inmunidad jurídica ante los arrestos arbitrarios, la recaudación de impuestos y el enrolamiento de tropas por parte del soberano sólo con el consentimiento de la nobleza, la ampliación de las prestaciones laborales de los campesinos y del estamento de la servidumbre. También en Rusia un floreciente sistema feudal y la servidumbre de la gleba amplían el poder de la nobleza durante el Cuatrocientos.

Por lo que se refiere a las áreas de la Europa mediterránea, el lazo entre territorio y jurisdicción representa un elemento de identidad bastante fuerte de la nobleza. En España, Francia e Italia, las diferencias de condición de la aristocracia feudal son enormes, incluso al interno de cada uno de estos países: con todo, les es común la tendencia, de parte de las noblezas feudales de

esos países, a extender la jurisdicción, sobre todo a través de la ampliación de los poderes delegados para administrar la justicia no sólo civil, sino también criminal, en algunos casos llegando incluso a la última instancia de juicio *(merum et mixtum imperium)*.

Así pues, en el curso del Cuatrocientos la aristocracia feudal continúa constituyendo en buena parte de Europa una de las clases más importantes, sea en el nivel económico, sea en el social. Podemos reconocer una Europa septentrional, en la que la función de la nobleza feudal es residual; una Europa centro-oriental, en la que el feudalismo representa la cifra preponderante de las relaciones económicas y sociales; una Europa mediterránea, en la cual, aunque con muchas diferenciaciones, la jurisdicción feudal representa el valor agregado de la propiedad de la tierra. Por doquier, en todo caso, la tierra sigue siendo el factor más importante para conferir títulos nobiliarios dotados de un poder concreto y, en algunos casos, de poder semisoberano. La condición nobiliaria, proveniente de la sangre, tiene una fuerte acepción feudal.

Diversas Europas

Los patriciados urbanos

Escribe Marino Berengo (1928-2000): "La larga permanencia de un grupo de familias en la clase dirigente parece un rasgo constitutivo esencial para que llegue a formarse un patriciado en una ciudad".

Así pues, los patriciados son aquel segmento de las noblezas europeas que, aunque diferenciado en cuanto al origen y a las dinámicas de formación, desempeña, con cierta continuidad y estabilidad, la función de clase dirigente, representando los componentes de los municipios y los titulares de las principales funciones urbanas.

El proceso es conocido y está documentado en el caso de algunas áreas de España, como Castilla, en la cual el soberano confiere entre los siglos XIV y XV privilegios de nobleza y facilita la formación de los "hidalgos": estos nobles de origen ciudadano ocupan gran parte de los cargos municipales.

Los hidalgos

En Alemania se distingue entre verdadera nobleza rural y nobleza urbana. En la jerarquía de la nobleza, la aristocracia feudal ocupa un puesto superior a la aristocracia urbana, que de todos modos goza de la posibilidad de acceder a cargos reservados ahí donde subsista la separación de clase en la ciudad.

En Italia la calificación de noble cambia su significado de ciudad a ciudad. En Siena, "la ciudad casi más congénita y difusamente politizada de la Italia de los siglos XV y XVI" (Berengo), la nobleza es un partido más que una clase: es decir, su organización se basa en las tradiciones que las familias particulares han acumulado en su secular participación en la vida pública. También en Génova la contraposición entre nobles y plebeyos no representa un conflicto de clase, sino un conflicto entre dos agrupaciones

La nobleza italiana

políticas. La cancillería de la República genovesa designa al noble como el "ciudadano de gobierno, y esto no provenía de antigüedad o viejas riquezas y esplendor de los mayores". En Venecia, en cambio, está ausente la posibilidad de una alternativa de gobierno popular: su desarrollo constitucional en el Cuatrocientos es en el sentido aristocrático-oligárquico. Con la conquista de la tierra firme véneta en la primera mitad del siglo XV quedan excluidos del gobierno sea los forasteros llegados recientemente a Venecia, sea la rica y poderosa nobleza que en la edad de los municipios y de los señoríos ha tenido un peso predominante en las ciudades que se han vuelto súbditas. En Nápoles el régimen ciudadano considera la coparticipación de nobles y plebeyos. Pero el gobierno urbano está sólidamente en las manos de la aristocracia representada en las cinco sedes nobles de Capua, Nido, Montaña, Porto, Portanova. El pueblo está representado con una única silla.

Las burguesías

Una clasificación orientadora para saber a quién se puede definir como burgués en el Cuatrocientos europeo es un problema. No porque algunas sociedades europeas no presenten una articulación rica que nos autorice a identificar a los grupos burgueses en su interior, cuanto más bien por la dificultad de atribuir un significado unívoco al término *burgués*. Si identificamos el origen social con el grupo de pertenencia, seguramente los grandes comerciantes toscanos y genoveses, que forman parte de la élite internacional del dinero durante el Cuatrocientos, no son burgueses: todos pertenecen a familias de la nobleza, a veces de la que es más antigua y prestigiada, como en el caso genovés. Desempeñan, sin embargo, una función que tiene mucho que ver con el nuevo significado atribuido al dinero —"el tiempo es dinero", comenzaba a decirse—, con el comercio internacional, con las técnicas y los instrumentos innovadores de las transacciones económicas y financieras, con el dinamismo de las clases urbanas, con una mentalidad especuladora y emprendedora que tiene poco que ver con la mentalidad de la nobleza. De acuerdo con la función que desempeñan pueden considerarse como un componente de las burguesías del siglo XV y, por tanto, colocarse en la cúpula de los grupos burgueses.

"El tiempo es dinero"

El segundo grupo está constituido por el mundo de las profesiones. Los "letrados", los abogados que ahora, en la "cultura del papel timbrado", están asumiendo muchas competencias que precedentemente habían pertenecido a los notarios, los *ministeriales* que desempeñan papeles de punta en los vértices de las nuevas magistraturas del Estado moderno en su estadio embrionario, ¿son burgueses? En este caso pueden ser también los miembros de familias nobles los que ejercen profesiones forenses y ocupan los puestos altos de la administración pública. Cuando no son nobles,

Letrados y ministeriales

aspiran de todos modos a serlo, alimentando así ese proceso de formación de la nobleza togada, destinado a transformar profundamente la identidad de las aristocracias en los siglos sucesivos.

Seguramente ciudadanos no nobles son los que ejercen las profesiones ligadas al mundo de la medicina: una profesión que, en muchas partes de Europa, es considerada como no conveniente al estatus aristócrata, porque está peligrosamente cerca de quien ejerce "viles artes mecánicas". Y en la disputa entre artes superiores y artes inferiores el ejercicio de la medicina está colocado muy por debajo del ejercicio del derecho que atañe a la que se está volviendo una de las principales actividades en la Europa entre el Bajo Medievo y la primera Edad Moderna: el arte de gobernar.

Un peldaño más abajo se colocan las cúpulas de las artes y de las corporaciones artesanales, mercantiles: esas clases burguesas que constituyen la espina dorsal de la Europa de las ciudades.

Véase también

Historia "Las ciudades", p. 155; "Mercados, ferias, operaciones comerciales y vías de comunicación", p. 165; "Las expediciones navales y los descubrimientos geográficos antes de Colón", p. 174; "Bandoleros, piratas y corsarios", p. 198.

EL PAPA Y LAS JERARQUÍAS ECLESIÁSTICAS

MARIA ANNA NOTO

El Cuatrocientos es un siglo de transición en el curso del cual la profunda compenetración entre las dimensiones civil y religiosa, típica de las sociedades del pasado, al parecer está condicionada por algunos factores determinantes: una áspera y compleja dialéctica entre el papado y las altas jerarquías eclesiásticas, la naciente configuración de la forma moderna "Estado", una brecha cada vez más perceptible entre la Iglesia y las exigencias éticas y espirituales de los fieles, cuyas aspiraciones frustradas a menudo dan lugar a dispersión, disensos, distorsiones e insatisfacción.

EL FIN DEL GRAN CISMA Y EL "RENACIMIENTO" DEL PAPADO

La cautividad de Aviñón (1309-1376), marcada por el abandono de la sede romana y la sujeción sustancial de los pontífices a la monarquía francesa, y el cisma derivado de ello (1378-1417), caracterizado por una profunda escisión en la cúpula de la Iglesia católica, han inferido un golpe durísimo a la

institución y, sobre todo, a su sumo representante. Después de la decisión de trasladar de nuevo la curia pontificia a Roma, las cuestionadas sucesiones al solio de Pedro han dañado peligrosamente la autoridad del vicario de Cristo, haciendo patente a los ojos de la cristiandad occidental lo inadecuado de una Iglesia de estructura monárquica centralizada y la necesidad de una opción de gobierno eclesiástico de tipo colegial, por tanto conciliar.

La solución dada a la desestabilizante crisis cismática de Occidente al parecer la ofrece la reaparición de la latente teoría conciliarista, que, reconociendo como "ascendiente" el poder papal, considera que tal poder es delegado al pontífice por la Iglesia universal, representada por el concilio.

El Concilio de Constanza

En el Concilio de Constanza (1414-1418) prevalece la hipótesis según la cual la Asamblea Conciliar es expresión de la Iglesia universal, suprema representante de Cristo en la tierra, a contracorriente de la inspiración monárquica que se había ido acreditando a partir de la reforma gregoriana del siglo XI. El fruto inmediato de la tesis conciliarista de Constanza es restañar las laceraciones postaviñonenses y el regreso a la indiscutida unicidad de la elección pontificia en la persona de Oddone Colonna que elige el nombre de Martín V (1368-1431, papa desde 1417), poniendo fin a la contraposición entre papas elegidos al mismo tiempo por diferentes partidos. Precisamente del Concilio de Constanza y de Martín V parte el rescate del papado y la progresiva restauración de su primado, que entre los siglos XV y XVI llega a configurarse como una realidad consolidada.

Reestructuración del Estado Pontificio

El proceso se desarrolló preponderantemente siguiendo la directriz del fortalecimiento del poder temporal, la repristinación del ya precario control territorial del Patrimonio de San Pedro, la sinergia de los cargos y funciones del aparato curial.

La gradual pérdida de autoridad del organismo conciliar procede al mismo ritmo que la reestructuración del Estado pontificio, que comienza a ser, en concomitancia con el proceso emprendido por las monarquías europeas coetáneas, una entidad jurídico-territorial fundada en el centralismo, en el principio de la soberanía absoluta, en la relación disciplinada entre centro y periferia. Para consolidar este proceso, el papado tiene que atravesar una fase crítica ulterior en la dialéctica con las altas jerarquías eclesiásticas: el Concilio de Basilea (1433-1449) parece dar un nuevo vigor al conciliarismo, pero Eugenio IV (Gabriel Condulmer; 1383-1447, papa desde 1431), depuesto y sustituido por Amadeo de Saboya con el nombre de Félix V (1383-1451, antipapa de 1440 a 1449), logra reconquistar el apoyo de las monarquías europeas, preocupadas de que en la Iglesia prevalga la doctrina conciliarista, la cual, proyectando un poder soberano que proviene del organismo que es la asamblea, se inspira en un modelo monárquico de estampa "parlamentaria" que es objeto de la fuerte aversión de los principados del siglo XV, que ahora se han proyectado decididamente en dirección del centralismo. Los resultados del Concilio de Basilea —con la

Félix V y el apoyo de las monarquías europeas

deposición del antipapa Félix V y la confirmación de la elección de Nicolás V (Tomás Parentucelli; 1397-1455, papa desde 1447)— representan la victoria definitiva del primado del papa en la Iglesia occidental.

Humanismo, cultura y corte papal

En el curso del Cuatrocientos presenciamos un vuelco: el papado pierde el universalismo con el que se había cubierto en el periodo medieval, para adquirir eminentemente el rango de potencia regional, tendiendo a la evolución política de su propio dominio temporal, a la promoción de la cultura y las artes en plena consonancia con el espíritu renacentista, a la acentuación de los aspectos “mundanos” de la vida cortesana. La ciudad de Roma, habiendo recuperado su centralidad como corazón de la cristiandad occidental, se convierte en uno de los principales núcleos de la cultura humanista, en meta deseada por artistas e intelectuales, lugar privilegiado de concentración e irradiación del clima renacentista. En una época aún no condicionada por los rigores de la Contrarreforma, que con su espíritu disciplinante marcará las formas de la cultura, de la religión y de la política de los siglos sucesivos al Concilio de Trento (1545-1563), la curia papal se presenta como una corte principesca llena de viveza, sede ideal para la circulación de las ideas, el encuentro de los eruditos, la experimentación de nuevas expresiones artísticas. Los pontífices del Cuatrocientos se manifiestan como magníficos patrocinadores de actividades culturales, mecenas generosos, animadores de los fermentos del humanismo triunfante y a menudo intelectuales refinados ellos mismos. Es el caso de Nicolás V, apreciado erudito, cultor y fundador de bibliotecas, artífice de un plan articulado para la recalificación urbanista y arquitectónica de la Roma capital del Estado eclesiástico y faro de la religión católica; de Pío II (Eneas Silvio Piccolomini; 1405-1464, papa desde 1458), famoso escritor y poeta; de Sixto IV (Francisco de la Rovere; 1414-1484, papa desde 1471), solerte promotor de monumentales obras pictóricas y arquitectónicas, convencido defensor de estudiosos eruditos.

Roma, la ciudad del humanismo

Del mismo modo, también las cortes de los cardenales, verdaderos príncipes de la Iglesia, provenientes generalmente de las filas de la aristocracia, ofrecen protección y oportunidades de afirmación a intelectuales de variable espesor, más o menos integrados en el ambiente cortesano, lugar y símbolo de la civilización renacentista.

El papa, las jerarquías y la reestructuración del Estado

El Estado Pontificio renacentista toma, al mismo tiempo que lo hacen las monarquías coetáneas, el camino del absolutismo monárquico, exaltando la

naturaleza bidimensional de la soberanía papal que encierra en sí la supremacía de jefe de la cristiandad y la autoridad de príncipe territorial. El humanista Eneas Silvio Piccolomini, futuro papa con el nombre de Pío II, pone en evidencia la extraordinaria prerrogativa pontificia de conjugar la *instructio* del sacerdote y la *praeceptio* del rey.

Instructio y praeceptio

En esta fase la relación entre el papado y las jerarquías eclesiásticas, que se distinguía por la nítida e insistente afirmación del primado pontificio y de la consecuente pérdida de autoridad del organismo conciliar, tiende a insertarse en el marco de una reorganización administrativa que persigue el moderno Estado de la Iglesia. El colegio cardenalicio y el alto clero se transforman progresivamente: de ser elementos antagonistas al soberano pontífice a ser potentes organismos de gobierno, cuyos miembros se configuran como "funcionarios" competentes en el ámbito civil y pastoral en virtud de la ambivalente caracterización del poder papal *in spiritualibus et in temporalibus*. Los prelados, integrados en el proceso de reestructuración de la curia y del Estado, se disponen a constituir el esqueleto fundamental de la burocracia pontificia, iniciando esa "clericalización" de los aparatos de gobierno que en los siglos sucesivos se convertirá en un rasgo distintivo de la administración del Estado eclesiástico. La tendencia a la potenciación del dominio temporal del papado renacentista se ve favorecida, secundada y acreditada por el ascenso al solio pontificio de personajes que gozan de una preponderante formación jurídica, los cuales, más que preciarse de una sólida experiencia pastoral, provienen de las filas de los funcionarios de la curia, de los rangos de la administración estatal, de la carrera diplomática. La reorganización del Estado sobre bases nuevas y sólidas se lleva a cabo a través de la racionalización de la administración provincial, la contención de las tendencias centrífugas, la represión de fenómenos de rebeldía por parte de comunidades y vasallos de los dominios eclesiásticos, el robustecimiento de la curia y de los aparatos de gobierno.

La reorganización de la administración

Por otra parte, la consolidación del poder temporal parece una estrategia idónea para garantizar la libertad de la Iglesia respecto de los condicionamientos de las otras potencias y permitirle al papa ejercer plenamente su autoridad supraestatal en el ámbito espiritual. Si la "doble alma" del soberano pontífice (Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna,* 1982) representa por un lado un atípico elemento de fuerza para la monarquía papal, por otro no es suficiente para colmar las debilidades intrínsecas que se derivan de su naturaleza electiva y no hereditaria y de la entronización de soberanos de edad avanzada, que provoca su frecuente rotación. La discontinuidad connatural del papado está equilibrada por la estabilidad del organismo de la curia y por las maniobras generalizadas de los pontífices idóneas para radicar a la propia familia en las dinámicas de asignación de los títulos y en los engranajes del Estado. Es como si por parte de los papas se obviara la imposibilidad de la trasmisión

dinástica de la soberanía a través de la elevación de los propios familiares a los más altos grados de la nobleza, de los honores, de los cargos de gobierno. El difundido fenómeno, conocido con el término de nepotismo, constituye una de las principales fuentes de la crítica a la institución eclesiástica, pero, mediante la creación de "dinastías de purpurados" proyectadas a la gestión de tramas políticas y partidos, resulta funcional para los complejos y precarios equilibrios inherentes a la elección papal.

El nepotismo

Otro fenómeno que es concebido como instrumental para la conservación de la autonomía de la Iglesia se puede individuar en la "italianización" del papado y de la curia, que inicia precisamente en el siglo XV con el ascenso del romano Martín V Colonna y —con las únicas excepciones de los catalanes Calixto III (Alonso Borja; 1378-1458, papa desde 1455) y Alejandro VI (Rodrigo Borja; 1431/1432-1503, papa desde 1492), y del alemán Adriano VI (Adriano Florisz; 1459-1523, papa desde 1522)— perdura hasta muy entrada la Edad Moderna, hasta 1978. La elección de pontífices italianos debería preservar a la Iglesia de la sujeción a las monarquías europeas, protegiéndola de la reaparición de situaciones degradantes como las que han caracterizado el dramático periodo aviñonense y postaviñonense. Sólo un papa italiano, y un colegio cardenalicio preponderantemente italiano, al parecer pueden mantenerse ajenos a sugerencias "nacionalistas" e influencias subordinantes. Con ese mismo objetivo parece, al contrario, funcional precisamente la fragmentariedad política de la península italiana, cuya debilidad sustancial en el plano internacional no despierta las preocupaciones de las otras potencias, terminando por garantizar la intangibilidad del Estado Pontificio y su soberano.

Pontífices italianos

La iglesia en la sociedad

El Cuatrocientos está marcado por una intensa crítica a la decadencia moral de las instituciones eclesiásticas, a la inadecuación pastoral y a la escasa espiritualidad de sus miembros, cuya mayor parte parece alejada de la pobreza hierática de la Iglesia de los orígenes. Sentidos llamamientos a una impostergable reforma de las costumbres, a una imprescindible recuperación de los principios evangélicos, a una sofocación de los insanos intereses mundanos de un papado totalmente proyectado hacia las exigencias meramente temporales se habían elevado en vano sea al exterior que al interior de la Iglesia misma, a menudo encausándose en corrientes religiosas que pronto se salieron del cauce de la ortodoxia y fueron etiquetadas como herejes: los casos emblemáticos de las teorías propugnadas por los secuaces de Juan Wiclef (*ca.* 1320-1384) en Inglaterra o de Jan Hus (*ca.* 1370-1415) en Bohemia, representan ejemplos significativos del trabajo histórico-doctrinal de instancias de regeneración que permeaban desde hacía tiempo el horizonte sociorreligioso.

Las corrientes heréticas de Wiclef y Hus

La profunda crisis se manifiesta en un desinterés generalizado del clero por la cura de las almas, por la gestión del patrimonio eclesiástico, por el cumplimiento de las tareas pastorales y litúrgicas. El relajamiento de las costumbres, el descuido de la dimensión espiritual de su propia misión, la adopción de estilos de vida mundanos, la pasión de la riqueza y de los bienes materiales son aspectos que se pueden encontrar ampliamente en la Iglesia renacentista, en particular al interno del clero secular, cuya negligencia y falta de idoneidad para la misión contrastan con la espiritualidad y la dedicación de un clero regular a menudo más adherido a su vocación.

El malestar de las instituciones eclesiásticas se puede atribuir a algunas causas fundamentales: en primer lugar, a la influencia de lógicas nepotistas que prescinden de la valoración de los méritos y responden a exigencias eminentemente político-económicas y de ascenso social; en segundo lugar, la separación neta entre el desempeño del oficio y el gozo del beneficio, que —con la difundida práctica del vicariato— genera un abandono sustancial de las funciones y de los bienes confiados. La documentada práctica de acumular más cargos, para fruir de las rentas anejas, tiende a crear un alto clero prevalentemente ausentista, figuras de obispos habitualmente no residentes que confían la gestión pastoral y patrimonial de la diócesis a vicarios que a menudo son unos incompetentes. El bajo clero no está a su vez exento de críticas, puesto que se caracteriza por la falta de preparación doctrinal, la falta de cumplimiento de las obligaciones pastorales y litúrgicas, las malas costumbres y estilos de vida que en vez de fungir como modelo se conforman impúdicamente a los estilos de vida de los laicos. Estos, por otro lado, al no poder contar con un apoyo espiritual conveniente, están expuestos al riesgo de distorsiones y contaminaciones de las experiencias de fe. La evidente decadencia eclesiástica se presta a las múltiples acusaciones de corrupción, simonía, vida disoluta, inmoralidad, que cunden en el pueblo de los fieles, pero que también se albergan en el reclamo de los religiosos más juiciosos de la época de una impostergable reforma *in capite et in membris* que devuelva la Iglesia a la pureza originaria del Evangelio.

Necesidad de una reforma

Con la difución de la cultura humanista renacentista, proyectada hacia la revaloración del individuo y de sus potencialidades, se suscita la necesidad de una relación más directa con Dios, menos mediada por la institución eclesiástica que, en su vértice curial y papal del siglo XV, termina por no enfrentar de modo sistemático y eficaz la espinosa cuestión de la regeneración moral, concentrándose —como ya hemos dicho— en el proceso de consolidación de la estructura del Estado. Será el papado del siglo XVI —aguijoneado por la Reforma protestante— el que deberá promover inevitablemente una renovación espiritual global, ética e institucional que, después del Concilio de Trento, marcará durante siglos a la Iglesia y a la sociedad.

Véase también
Historia "El Estado de la Iglesia", p. 61.
Artes visuales "La Roma de Sixto IV", p. 698.

LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

FABRIZIO MASTROMARTINO

Para las órdenes religiosas el Cuatrocientos es un siglo de reformas. El proceso de renovación responde a diversas exigencias, pero la aspiración común sigue siendo la renovación del impulso espiritual del que son depositarias las comunidades religiosas. A la vuelta del siglo, el dramático episodio de Savonarola representa ciertamente el ejemplo más intenso de este fervor.

LA IGLESIA ROMANA Y LA CRISIS DEL MONACATO

Una constante aspiración a la reforma e intensas tentativas de realizarla caracterizan la situación de la Iglesia de Roma en los siglos XIV y XV. El proceso de renovación, sostenido en el Concilio de Constanza, sólo reduce en mínima parte la turbulencia de la autoridad pontifica, alimentada largo tiempo desde el Gran Cisma hasta mediados del siglo XV.

La crisis del monacato se agudiza. En particular, por lo que respecta a las órdenes más antiguas, al relajamiento de la disciplina, al aislamiento y a la opulencia de los monasterios, se añade el funesto instituto de la comenda, que agrava más todavía la ya considerable decadencia de las órdenes. El pontífice o el soberano laico nombran abades comendatarios, a veces ajenos a la orden e interesados sólo en disfrutar del patrimonio de los monasterios. A menudo ignoran la regla de la orden y los vínculos de obediencia propios a la vida monástica.

La falta de preparación del clero

Por otra parte, esta profunda crisis de autoridad se debe también a la degradación del prestigio de la Iglesia de Occidente. Durante el Gran Cisma cada orden tiene, en efecto, más de un superior. Así que es considerable la confusión y cada vez se hace más necesaria una modernización de la organización constitucional de las órdenes antiguas.

EL NACIMIENTO DE LAS CONGREGACIONES

En este proceso la formación de las congregaciones de monasterios desempeña un papel de primerísimo nivel. Al lado de la orden benedictina, asume gran

importancia la congregación italiana que tiene como patrona a santa Justina de Padua (siglos III-IV). Fundada en 1412, esta congregación se articula de forma federativa y tiene una organización centralizada: de hecho, el recinto de la autoridad es el capítulo general, al que se encomienda el nombramiento de los abades, mientras que el peligro de la comandita se conjura suprimiendo el carácter vitalicio del oficio de abad. La estructura organizativa de la congregación italiana se imita en España, Francia e Inglaterra, pero famosas por su prestigio son sobre todo las congregaciones de Melk y Bursfelde. Siguiendo el ejemplo de las congregaciones benedictinas, a mediados del siglo XV se funda en la orden cisterciense la congregación de Castilla, en España, a la que sigue al concluir el siglo la formación de la congregación de san Bernardo en Italia.

Las reformas de las órdenes mendicantes

Por lo que se refiere a las órdenes antiguas, de inspiración benedictina, el origen de la reforma es sobre todo la exigencia de una mejor organización estructural. En cambio, son muy diversas las aspiraciones de las órdenes mendicantes, en especial de los hermanos de los Frailes Menores, para las que la reforma, igual que en el pasado, se conecta principalmente con el deseo, siempre vivo, de un retorno a la pobreza originaria de las comunidades monásticas.

Los dominicos no tardan en poner en marcha reformas análogas a las realizadas por las órdenes antiguas. Después de algunos intentos de reforma llevados a cabo a escala regional, al inicio del nuevo siglo se llega finalmente a la fundación de algunas congregaciones en Lombardía, Francia, España y Holanda. Cada una está regida por un vicario general, confirmado por el Maestro General, quien sigue siendo la máxima autoridad de la orden. Luego, la reforma se difunde con cierto éxito en el curso del Cuatrocientos.

Dominicos y franciscanos

Las reformas que intenta realizar una parte de los franciscanos, los llamados observantes, son mucho más radicales. Antes que constituir una novedad, son la prolongación de un conflicto totalmente interno a las comunidades, que se remonta a los orígenes mismos de la orden y se desarrolla sobre todo en Italia y Francia, donde alcanza un vigor bastante eficaz. La Observancia francesa, en efecto, obtiene del Concilio de Constanza el derecho a elegir tres vicarios provinciales y un vicario general, que deben ser confirmados por el Maestro General de la orden. Luego, Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431) divide la Observancia en dos grupos, los cismontanos y los ultramontanos, gobernados cada uno por un vicario general y varios vicarios provinciales elegidos directamente por el movimiento. Este proceso de disgregación de la orden llegará finalmente a su cumplimiento apenas en 1517, cuando León X (1475-1521, papa desde 1513) confiera a los observantes también el derecho a elegir un ministro general propio, ratificando así de manera definitiva la escisión entre las dos corrientes, observantes y conventuales, formando dos órdenes distintas.

El papel de la predicación: el caso de Savonarola

Además de los abundantes esfuerzos realizados en el proceso de renovación de su organización constitucional, las órdenes mendicantes prosiguen su labor de predicación. El dramático episodio que tiene como protagonista a Jerónimo Savonarola (1452-1498) constituye un fulgurante ejemplo de ello. La predicación del célebre fraile dominico es la más acabada expresión de ese rigorismo moral, profesado por las órdenes mendicantes desde sus orígenes, el cual aspira a una sustancial revolución espiritual de la sociedad y, antes que nada, de las instituciones eclesiásticas. Cuando asume la conducción del gobierno de Florencia hace de la predicación el ejercicio mismo del poder, sostenido por filas de prosélitos conquistados por sus apasionados ideales. Sus flechazos acusatorios no escatiman ni a la autoridad pontificia, representada por Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492), que lo intima a suspender inmediatamente sus sermones. Caído en las manos de sus adversarios florentinos, es consignado a un tribunal eclesiástico que lo condena a la hoguera por hereje.

La crítica histórica más juiciosa ha querido reconocer en Savonarola a un precursor de la edad del Renacimiento y el último representante de la revuelta contra una institución eclesiástica despojada de la sustancia espiritual de los orígenes: una Iglesia, en suma, cuya única finalidad son ahora la organización de sus jerarquías y el cuidado del papel declaradamente monárquico de la autoridad pontificia, elevada cada vez más a simple potencia soberana, indiferente respecto de su misión espiritual de liberar y redimir al ser humano. En los umbrales de la era moderna, la sociedad renacentista se dedicará a esta empresa formidable, preludio de la gran Reforma protestante.

Véase también

Historia "Las guerras de Italia y el sistema de los Estados europeos", p. 51; "Los pobres, los peregrinos y la asistencia", p. 195.
Literatura y teatro "Poesía religiosa: las loas", p. 550.

LAS CONFRATERNIDADES

Elena Sánchez de Madariaga

El Cuatrocientos constituye el apogeo del movimiento de las confraternidades que se desarrolla en el curso de la Edad Media. En el Bajo Medievo, y en particular en el siglo XV, las confraternidades están estrechamente ligadas a las corporaciones, gozan de considerable autonomía respecto

de las autoridades civiles y religiosas, participan activamente en la vida social y es considerable su contribución al desarrollo artístico (en pintura, escultura, música y teatro).

La Europa de las confraternidades

En la cristiandad occidental las confraternidades, en las que participan también miembros eclesiásticos, nacen en la Alta Edad Media. A partir del siglo XII los laicos, hombres y mujeres, han de ser sus protagonistas. Estas asociaciones voluntarias de fieles laicos con fines religiosos, que favorecen la búsqueda de la salvación eterna, promueven el culto, canalizan la caridad hacia los hermanos miembros y el prójimo, se difunden ampliamente en la Baja Edad Media. En la segunda mitad del siglo XIV y en el XV se puede observar una importante difusión y diversificación del movimiento de las confraternidades. El impulso a formarlas es fuerte, sea en momentos de crisis y epidemias, sea en periodos de crecimiento demográfico y desarrollo urbano, comercial y artesanal. Por lo que se refiere al siglo XV, está documentada la presencia de confraternidades en toda Europa: Irlanda, Inglaterra, Portugal, España, Francia, Suiza, Bélgica, Holanda, Italia, Alemania, Polonia, Hungría, Bohemia, Ucrania y Bielorrusia, principalmente en las ciudades pero también en numerosas zonas rurales. Este amplio movimiento de asociación, que ha inducido a hablar de "una antiquísima Europa de confraternidades" (Liana Bertoldi Lenoci, *Studi sull'associazionismo laicale in Puglia,* 1990), será reorientado y transformado después por la Iglesia de la Contrarreforma a partir de mediados del siglo XVI.

Viejas y nuevas devociones

Las confraternidades del Cuatrocientos conservan las características de las precedentes, aunque renovando y ampliando el programa de devociones y diversificando sus objetivos. El banquete común en el día de la celebración del santo patrono continúa siendo un momento crucial para manifestar la solidaridad interna, que, no obstante algunas críticas, no se ve cuestionada sustancialmente sino hasta las reformas tridentinas del siglo siguiente, que pretenderán separar lo sagrado de lo profano. A las cofradías medievales tradicionales orientadas a la búsqueda de la intercesión del santo patrón en favor de los miembros de la hermandad, vivos o difuntos, se añaden otras orientadas a formas de devoción que exigen un mayor involucramiento personal de los miembros, como la práctica frecuente de los sacramentos, la oración, la flagelación. Las compañías de *laudesi*[1] de la Italia central comienzan

[1] *Laudese* (sing.), *laudesi* (pl.): miembros de las antiguas confraternidades laicas que tenían como fin oficial el rezo o el canto de las laudes sagradas. [T.]

a mostrar gran sofisticación en el canto de las laudes en lengua vernácula, incluso polifónico, como también en las representaciones teatrales sacras, pero el impulso a la creación de estas confraternidades se va extinguiendo. En cambio, continúa y se amplía el movimiento penitencial. Son numerosas las compañías de flagelantes que nacen en Italia en el siglo XV y que al finalizar la centuria se difunden profusamente en el sur de Europa. En España las confraternidades de la Vera Cruz, que se multiplican en muchos países, tienen un papel fundamental en el inicio y desarrollo del movimiento penitencial que se articula en torno a la Semana Santa. La devoción cristológica, aunque no es penitencial, se manifiesta en las confraternidades dedicadas al Corpus Christi y al Santísimo Sacramento. Estas confraternidades, documentadas desde el siglo XIV, que se difunden en el XV, serán potenciadas como cofradías parroquiales por la Iglesia de la Contrarreforma. El culto de los santos y las devociones marianas locales siguen constituyendo la parte esencial del mundo de las confraternidades, pero éstas contribuyen de modo decisivo también a la divulgación de las devociones marianas comunes (Asunción, Inmaculada Concepción, Anunciación, Siete Dolores). En este periodo los dominicos favorecen en sus conventos la creación de confraternidades dedicadas a la virgen Del Rosario. Las confraternidades del rosario, que prevén el rezo del rosario sea de laicos que de clérigos, echan raíces en territorio alemán y se difunden en Francia e Italia. Igual que las confraternidades dedicadas al Santísimo Sacramento, las confraternidades del rosario serán reactivadas y favorecidas por la Iglesia tridentina del siglo XVI.

Los laudesi *de la Italia central*

Confraternidades del Rosario

La caridad

Las confraternidades expresan la caridad cristiana mediante el culto y la devoción a Dios, la Virgen y los santos, pero también a través de la práctica de la caridad entre sus miembros y con el prójimo. La caridad entre los miembros se manifiesta en los momentos difíciles de la vida —enfermedad, pobreza, viudez, etc.—, pero más especialmente a la hora de la muerte. El auxilio ante la muerte —funerales, sepultura, oraciones, misas— es algo fundamental y común a la mayoría de las confraternidades. Numerosas de éstas cuentan entre sus actividades el ejercicio de la caridad practicada con grupos específicos de necesitados, que se va ampliando a partir de las obras de misericordia: pobres tímidos, enfermos, peregrinos, prisioneros, niños abandonados (expósitos), muchachas casaderas, condenados a muerte (compañías de justicia), prisioneros a causa de sus deudas, viudas, huérfanos. Algunas confraternidades se especializan, como la importante confraternidad de los Buonomini di San Martino en Florencia, que se ocupa especialmente de los pobres tímidos. Otros optan

Las confraternidades se especializan

por socorrer a los pobres de Cristo sin hacer distinciones, como la Scuola della Divinità en Milán, que se ocupa de pobres, prisioneros o muchachas casaderas. Ya a finales del siglo XV comienza la rápida expansión de las *Misericordias* portuguesas, con los auspicios de la corona, que siguen las huellas de las 14 obras de misericordia. Muchas ciudades europeas cuentan con una o más confraternidades que desempeñan un papel relevante en la asistencia espiritual y material, y otras, más numerosas, que se ocupan de la asistencia a grupos más específicos a escala reducida.

Composición social

El asociacionismo de las confraternidades se caracteriza por su flexibilidad y polivalencia tanto en sus tareas como en su composición social. En el conjunto se involucran individuos que pertenecen a una amplia gama social: nobles, artesanos, comerciantes, campesinos, eclesiásticos, mujeres, hombres, niños.

Se ha de notar la participación de grupos intermedios de las ciudades, artesanos y comerciantes, lo que da cuenta de la vitalidad del fenómeno de las confraternidades en el mundo urbano del siglo XV.

Por ser asociaciones celosas de su propia identidad colectiva, las confraternidades definen y limitan el acceso a la asociación misma. Algunas admiten a ciertos grupos sociales, otras a grupos específicos, como sucede, entre otras, con las corporaciones de artes y oficios. La solidaridad corporativa se suma a la solidaridad por naciones, como sucede, por ejemplo, con la confraternidad de los zapateros alemanes de los santos Crispín y Crispiniano en Roma. En esa época comienza a ser frecuente la formación de confraternidades nacionales en las ciudades que acogen a forasteros: genoveses en Florencia, florentinos en Roma, alemanes en Londres, húngaros en Cracovia, por ejemplo.

La participación de las mujeres

Las mujeres participan en toda Europa en el movimiento de las confraternidades, pero su participación, especialmente por lo que se refiere a las actividades públicas y la dirección de las asociaciones, es muy variable y en general está limitada con respecto a la participación masculina.

También existen confraternidades específicamente de niños, de las que han de destacarse las que se instituyen en el siglo XV y a principios del XVI en Florencia, donde los muchachos se preparan para entrar a formar parte de la vida pública de las ciudades.

Véase también
Historia "Las inquietudes religiosas", p. 228; "La vida religiosa", p. 243.
Literatura y teatro "Poesía religiosa: las loas", p. 550.

LOS POBRES, LOS PEREGRINOS Y LA ASISTENCIA

GIULIANA BOCCADAMO

En el siglo XV la tipología del pobre se diversifica con respecto a la de los siglos precedentes y aumenta el vagabundeo. Por el contrario se incrementan y especializan las instituciones caritativas asistenciales destinadas a franjas cada vez más amplias de población.

¿QUIÉN ES EL POBRE?

En los albores del siglo XV, como ya había sucedido en las postrimerías del año 1300, los pobres hacen oír su voz garrote en mano. En Aragón, en 1419, con el movimiento de las *remensas,* los campesinos se oponen violentamente a los señores que les impiden rebelarse a algunas imposiciones serviles. En ese mismo año, Jan Hus (*ca.* 1370-1415) arma bandas de bohemios reclutados en el campo y entre los artesanos urbanos en dificultades, proponiendo un nuevo modelo social basado en la vida comunitaria, pobre e igual para todos, en una sociedad sin clases, e involucra en el proyecto también a los ricos atraídos por la que se podría llamar una idealización de la pobreza. Pero, entonces, ¿quiénes son los pobres en el siglo XV? ¿Los campesinos españoles que incendian casas y cosechas y amenazan abiertamente a los señores, los bohemios atraídos por una ideal comunitario, los revoltosos lioneses de 1436 a los que muy pronto se unen vagabundos y desarraigados, los trabajadores florentinos, los pobres labradores del reprimido tumulto de los Ciompi de finales del siglo precedente, a los que se habían unido incluso vagabundos y detenidos? ¿Y se puede proponer aún la imagen oleográfica del pobre andrajoso, del mendigo, del pobre elegido por Dios e imagen de Cristo que humildemente tiende la mano y se contenta con lo que le dan el convento o el benefactor en turno? Y, sobre todo, ¿dónde colocar la nueva e inquietante presencia del vagabundo, cuyos rasgos comienzan a delinearse ahora y que es muy diverso del pobre itinerante de los siglos pasados, humilde, manso, a veces pobre por decisión, peregrino en camino a los lugares santos de la cristiandad?

Mendigos y vagabundos

¿Y quién es, entonces, el verdadero pobre, quién el mendigo por profesión? ¿Y puede compararse el mendigo auténtico con el delincuente? ¿Y cómo interpretar al obispo de París que en 1365 decía que sobre las calles de la ciudad se había abatido la plaga de una innumerable multitud de mendigos?

Finalmente, es necesario distinguir entre pobreza rural y pobreza urbana. Está claro que las mayores bolsas de pobreza, las cisternas de la mendicidad,

las raíces profundas del pauperismo se encuentran en el campo. Las exiguas extensiones de sus tierras, insuficientes para garantizar el sustento del agricultor y su familia, empujan al campesino a trabajar como jornalero asalariado en las tierras de los otros, y ni siquiera esto basta. Las restricciones a las compensaciones hacen el resto. Algunos oficios empujan a la marginalidad, y corto es el paso de ésta al vagabundeo y a la mendicidad. Pastores, trabajadores de las salinas, gente de mar están expuestos a las coyunturas meteorológicas y a los riesgos propios del oficio. En otro nivel se sitúa la pobreza que es la pobreza tímida, que cuenta entre sus filas a los hijos menores, a los nobles caídos en desgracia, y también a los clérigos privados de prebendas y obligados a vagar de una diócesis a otra.

Pobreza rural, pobreza urbana

Con todo, no cabe duda de que la ciudad es el crucero de la miseria. Pobres fiscales, es decir, pobres residentes, individuados en los hogares —o sea, núcleos familiares— sujetos a tasación, pero en realidad exentos de contribución porque privados de rédito; pobres trabajadores, es decir, artesanos cuyo salario a menudo es insuficiente para mantenerse a sí mismos y a sus propias familias, se encuentran en la plaza principal, o en otros lugares destinados a ello, tratando de que los contraten como jornaleros. Hechas las debidas distinciones entre las diversas realidades nacionales y locales, es indudable que semejantes categorías de personas tienden a deslizarse de una pobreza digna a una pobreza manifiesta y a caer en la tentación de la aventura de la vagancia, abandonando residencia estable y familia. De asalariado mal retribuido se convierte así en mendigo ocasional y luego, un paso después, en mendigo profesional, bandolero, bribón, criminal, sólo o en grupo. Es decir, se pasa de ser pobre a ser delincuente.

Cofradías de mendigos

Se da una especialización de la mendicidad, una profesionalización del mendigar. Se organizan verdaderas y propias cofradías de mendigos, se enseña a los nuevos adeptos los trucos del oficio: llagas falsas, deformaciones artificiales; se venden o alquilan niños que mostrar para mover a piedad. Otra especialización más, en la pobreza y en la marginación en femenino, son las prostitutas, ocasionales o permanentes, explotadas por lenones y alcahuetas. En el fondo, el vagabundo verdadero y genuino no difiere mucho del mendigo que se ha vuelto tal por coyunturas y circunstancias adversas, pero a menudo une a la falta de domicilio la falta de identidad: sin raíces, sin patria, no tiene tampoco aquellas referencias con las que aún puede contar un mendigo.

Otros grupos más recorren y llenan las calles: los gitanos, localizados en la Europa central y luego en Francia a partir de las primeras dos décadas del siglo; los aprendices, que se desplazan de una ciudad a otra para aprender un oficio y encontrar trabajo; los peregrinos, que no dejan de recorrer las vías del mar si se dirigen a Jerusalén y las vías terrestres para peregrinaciones locales, regionales, nacionales, y llegar a Roma a los cuatro jubileos del siglo XV (1400, 1423, 1450, 1475).

Problemas ligados al pauperismo

La oleada de pauperismo, el aumento de los vagabundos provocan, como es fácil de imaginar, reacciones en los diversos niveles. Las autoridades civiles mantienen en vigor las medidas represivas relativas a la mendicidad y el vagabundeo puestas en práctica un siglo antes y en muchos casos las endurecen. Las penas con las que hay que conminar a los pobres que gozan de salud y se rehúsan a trabajar y a los vagabundos habituales van del destierro perpetuo a ser marcados con el fuego como signo de infamia. Génova expulsa de su territorio a los vagabundos que en otras partes, como en el Languedoc de 1456, son constreñidos a embarcarse como chusma en las galeras, las grandes naves movidas a fuerza de remos: se abre camino la idea del trabajo forzado.

En Florencia, por el contrario, adquiere un significado particular la predicación de Jerónimo Savonarola (1452-1498): el dominico estigmatiza la decadencia de la Iglesia del Cuatrocientos, rica y hasta corrupta, auspicia un retorno al estilo de vida de las comunidades de los primeros tiempos de la era cristiana, en la que se practicaba el compartir y los pobres tenían dignidad y eran asistidos con amor. Por lo menos los ricos, en la Florencia de sus tiempos, tienen la obligación de distribuir lo superfluo entre los pobres, de otra manera se ensucian con un verdadero y propio hurto. Pero es necesario, añade Savonarola, que los pobres puedan encontrar trabajo y asimismo necesario es que los pobres no inválidos traten de procurarse por sí solos su propio sustento, aborreciendo el ocio y viviendo productivamente.

Medidas represivas: el caso de Génova

Por otra parte, y en otra vertiente, precisamente las órdenes mendicantes son atacadas por la forma en que viven la pobreza religiosa. Ya en el siglo XIII los franciscanos, los espirituales y los conventuales, habían discrepado acerca del modo de entender la pobreza absoluta en la vida de la orden. Ahora comienza a abrirse camino la convicción de que no se puede admitir que un fraile que goce de buena salud viva de limosna, es decir, deba depender de otros para su sustento. Por un lado se teme que esto sea un mal ejemplo para los pobres que gozan de salud, por otro se formula la hipótesis de que la limosna dada a un fraile le quita al pobre cuanto le es debido. No asombra, por tanto, que sea un movimiento que trata de hacer renacer el carisma de los orígenes de la orden, el movimiento de los franciscanos de la observancia, el que dé el empuje propulsivo para la fundación de los montepíos, nuevos institutos que han surgido para frenar la usura y conceder préstamos de empeño a las clases que tienen menos. Y del movimiento de la observancia proviene también el ímpetu propulsivo que lleva a otro tipo de institutos, los montes frumentarios, para el préstamo de simiente y la distribución de cereales durante las carestías.

Pero, en efecto, la asistencia en general ha de reorganizarse en el curso del siglo XV, impulsando a un nivel más avanzado las intuiciones de los siglos

precedentes. Mantienen un papel activo las mesas de los pobres, difundidas sobre todo en Europa septentrional y en España, que se ocupan en las parroquias, a menudo con el sostén de la autoridad pública, de la distribución de vestido y calzado y del refectorio común para los pobres, pobres conocidos, evidentemente, a los cuales a menudo se les pone también una señal para reconocerlos. Desempeñan un papel cada vez más incisivo las confraternidades, que encausan la beneficencia privada a través de los testamentos de sus miembros, y los hospitales, también ellos destinatarios a menudo de legados. La reforma hospitalaria, que se implementa en este siglo, a menudo se orienta a la incorporación de pequeñas fundaciones preexistentes en los llamados Hospitales Mayores, pero también a una especialización por enfermedades —reservando en los hospitales pabellones específicos a los diversos tipos de enfermos— o por categorías. Marineros, pescadores, tintoreros, etc., tienen hospitales destinados a ellos, administrados habitualmente por sus respectivas corporaciones y las confraternidades derivadas de ellas. Un desarrollo particular tienen las casas de niños expósitos, destinadas a acoger a los recién nacidos abandonados o "tirados". Baste pensar en el célebre Hospital de los Inocentes de Florencia o a la reorganización de la asimismo célebre casa de niños expósitos de la Annunziata de Nápoles.

Confraternidades y asistencia

Véase también

Historia "Bohemia", p. 98; "Las órdenes religiosas", p. 189.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.

BANDOLEROS, PIRATAS Y CORSARIOS

Carolina Belli

En el siglo xiv continúa siendo dramática la situación en los mares por la persistencia de las incursiones de piratas y corsarios. La acción de las potencias marítimas trata de encauzar en un sistema de relaciones internacionales la reglamentación del control de estos actos devastadores.

La situación en los mares

En los albores del siglo xv sigue sin variar sustancialmente la situación de precariedad y peligro para los navegantes que se aventuran en las rutas del Mediterráneo y los Mares del Norte; tanto en Oriente como en Occidente

el mar está lleno de peligros, pero el peligro mayor es el elemento humano: las naves de los piratas y corsarios que infestan las costas por doquier. Los marineros temen ciertamente las tempestades de un mar caprichoso, pero sobre todo, como aparece en los contratos de seguros marítimos, "la fortuna de mar" consiste en evitar encuentros desagradables que terminan en la pérdida de los bienes, y a veces de la libertad, si no en la de la vida. En este periodo las rutas del Tirreno, del Adriático y del Medio Oriente se frecuentan cada vez más, en proporción a las posiciones de grandes potencias marítimas y económicas que han adquirido durante la Baja Edad Media algunas ciudades de la costa que tienen la dimensión territorial como para considerarse Estados y como tales se presentan en la escena política: Génova, con toda la costa ligur; Venecia, que, dominando el Adriático, se impone también como potencia terrestre; Florencia, que, aunque no tiene salidas al mar, recibe la herencia de Pisa, que ha entrado definitivamente en su órbita; Barcelona, centro de la potencia catalana en plena expansión —cada una de ellas guarida, a su modo, de piratas y corsarios—. En ese mismo periodo no muestran igual desarrollo las ciudades y los pueblos que dan a las costas africanas o a las de Medio Oriente; los sarracenos pierden el ímpetu de los siglos precedentes y la capacidad de ocupar grandes espacios; los griegos del Imperio latino atraviesan un periodo de profundas dificultades, y, en definitiva, el Oriente ofrece un panorama crítico.

Las rutas comerciales

Al lado de las grandes rutas comerciales siguen activas en todas partes las rutas del pequeño cabotaje costero, aptas para proporcionar las mercancías de primera necesidad a las comunidades menos importantes y a colocar en el mercado los productos agrícolas y artesanales que llegan a la costa procedentes del interior. Por tanto, la amplitud del comercio a lo largo de las vías marítimas es mucho más significativa que en los siglos precedentes, en directa proporción al desarrollo de las técnicas e instrumentaciones que permiten la navegación de alto bordo, abandonando la navegación de cabotaje, y a las cada vez mayores necesidades que tienen todos los Estados y las monarquías de Europa.

Cunden la piratería y la guerra de corso

El aumento de las transacciones comerciales, del volumen y el valor de las mercancías transportadas, causa automáticamente el aumento de la piratería. Como en el pasado, no hay una gran distinción entre piratas y mercaderes: a menudo son las mismas personas las que asumen papeles diferentes y opuestos según el momento y la ocasión. Todavía en el Cuatrocientos el pirata no es un especialista del oficio, sino más bien un individuo que decide —y a menudo se trata de una decisión sólo temporal— aplicar la ley vigente en los mares, o sea, la ley del más fuerte: las situaciones contingentes y los

problemas internos de las comunidades generan inquietudes sociales que así se desahogan; el deseo de obtener ganancias rápidas, incluido el de los representantes de grupos sociales de más altos niveles, que a menudo se tiñe de tensiones religiosas, determina que ingresen en la piratería tanto los cristianos como los musulmanes, que se enfrentan en igualdad de circunstancias un poco por doquier.

Consecuencia de la nueva organización del capital que financia las transacciones comerciales bajo la forma de bancos de negocios son la transformación de los contratos marítimos y una distinta subdivisión de los riesgos, una vez venida a menos la tradicional imagen del capitán de la nave que es al mismo tiempo comerciante, con el reparto, gracias a formas modernas de aseguración, de los peligros de los encuentros desagradables con piratas y corsarios. El elemento nuevo en el comercio marítimo es la mayor atención que se presta a la organización de los transportes y a los mecanismos que se activan para reducir los riesgos siempre presentes de la piratería. Con el objetivo de reducir los costos para la comunidad y los Estados, proteger los bienes y asegurar el buen resultado de los contratos, las distintas potencias marítimas, fortalecidas por las considerables dimensiones que han alcanzado como Estados, se aplican a construir sistemas operativos para defender sus intercambios comerciales mediante diversos instrumentos: acuerdos internacionales, acopio de información y noticias, asociaciones de un número cada vez mayor de inversionistas, fraccionamiento de las inversiones de cada operador, diversificación de las cargas por mercancía y, sobre todo, recurso a la navegación en convoy y a la protección militar de las naves. A bordo de los grandes barcos viajan hombres armados de flechas y ballestas y otras armas ofensivas, preparados para enfrentar el combate cuerpo a cuerpo con los asaltantes; se predisponen paños impregnados de vinagre para evitar el fuego griego; las embarcaciones se equipan con velamen más complejo para resolver con la fuga un eventual asalto. El comercio y el transporte de hombres, ejércitos y peregrinos se desarrollan cada vez más bajo la égida de escuadras armadas organizadas por el Estado. Según el tamaño de los peligros son los nuevos géneros de contrato de seguro marítimo, conservados largamente en los archivos italianos, en los que claramente aparece documentado que los incidentes que se deben a la piratería representan el doble de los que se deben a los naufragios. La lucha contra los piratas y los corsarios se convierte en un asunto de Estado y no más de los particulares, y un ataque pirata se transforma en un auténtico acto de guerra.

Los riesgos de la navegación: piratas y naufragios

Guerra y piratería se unen: los corsarios

El corsario se distingue formalmente del pirata porque ha obtenido de su soberano una “patente de corso”, es decir, la concesión de atacar a los ene-

migos de su país en una situación de guerra. Es un fenómeno paralelo a la difusión de las compañías de mercenarios en la guerra terrestre: al no contar con ejércitos de planta a su disposición, los señores y los soberanos usan para fines militares a quienes se ponen a su servicio con el propósito de ganar dinero. Los ejemplos más conocidos nos llevan a la historia del reino catalano-aragonés o a los países del Mar del Norte. Todavía en el Cuatrocientos representan los corsarios representan, con sus continuas y fastidiosas incursiones, un fuerte elemento de disturbio en el sistema de las relaciones internacionales y transacciones comerciales, mientras que la difusión de la guerra de corso, cuyos efectos prácticos no son muy diferentes de los asaltos de la piratería (es más, prácticamente no se distinguen de éstos), sirve para que los distintos Estados, volcados hacia una política de equilibrio, no se involucren en luchas abiertas, sino que continúen con la acción de acoso al enemigo, acarreándole daños y debilitando su posición en el mar. Durante el siglo XV son variadas las actitudes políticas adoptadas por los gobiernos ante los corsarios que enarbolan la bandera de su propio país. Venecia activa una rigurosa práctica de armamentos navales, prohíbe la guerra de corso jugando el arma de la legalidad. Genoveses y pisanos, que tienen que defenderse en cada ángulo del Tirreno y sobre todo en Cerdeña y Córcega, jamás se ven libres de los asaltos de los corsarios. Los catalanes reconocen oficialmente la guerra de corso, hacen de ella un arma contra todos los enemigos, introduciendo incluso naves corsarias en la armada real, que luego toma su parte de los botines obtenidos, y establecen una serie de reglas para la guerra corsaria: los corsarios se comprometen a no atacar a los súbditos del rey, a sus aliados y a los que se hayan declarado neutrales, respetando la obligación de regresar al puerto de partida después de cada viaje, aceptando el control de los oficiales reales comisionados para certificar la legalidad del botín.

La guerra de corso

Sin embargo, las normas dejan en todos lados un amplísimo margen a la desobediencia: la situación en los mares sigue siendo extremadamente peligrosa, aunque en el curso del siglo XV se vuelven tangibles los resultados de control y garantía de equilibrio de la política internacional y la mayor parte de las controversias se encauza por los canales diplomáticos, mientras que tienden a reducirse las represalias activadas por los privados; en cambio, no disminuyen los tráficos ilícitos, condenados desde siempre por la Iglesia, y sobre todo la trata de esclavos, que continúa enriqueciendo a piratas y corsarios y arriba a nuevos puertos: las tierras africanas que miran al Atlántico. Los países de la cristiandad identifican el peligro para la navegación ya no en las figuras de los aventureros, sino en el que está volviéndose el peligro por excelencia: el infiel, que pertenece al Mediterráneo oriental conquistado palmo a palmo por los turcos, y los reinos africanos, colmados de los moros expulsados de España.

Consecuencias de la piratería en la historia europea

No hay que olvidar el modo en que las continuas incursiones de los piratas inciden de una manera profundísima y duradera en la historia y el territorio de Italia y Europa. En los inicios de la Edad Moderna las costas italianas están desiertas, las poblaciones, para escapar de los ataques de los piratas, se han retirado tierra adentro y los pueblos tienen el aspecto de alcázares, tal como muchos burgos los tienen hasta ahora; las llanuras de la costa se llenan de pantanos y se vuelven reino de la malaria, configurando un paisaje que dura hasta la edad contemporánea. El siglo se cierra con el terrible drama de los mártires de Otranto, señal de que no han cesado los peligros que provienen del mar; es más, con la Edad Moderna se abre otro capítulo de miedo y terror en los mares.

Véase también
Historia "El comercio marítimo y los puertos", p. 159; "Mercados, ferias, operaciones comerciales y vías de comunicación", p. 165.

MARRANOS Y MORISCOS

Giuliana Boccadamo

La historia de los marranos tiene su origen en la conversión forzada de los judíos españoles al catolicismo a finales del siglo xiv y se articula a lo largo del siglo xv, entretejiéndose con el nacimiento de la Inquisición española. La historia de los moriscos tiene su origen, a su vez, en 1492, con la conversión forzada al catolicismo de los musulmanes del califato de Granada y concluye en los primeros años del siglo xvii, con su expulsión de los dominios españoles.

Los marranos

Con el término *marrano,* término de etimología incierta cuyo significado adquirido equivale a "puerco", "cerdo" y hasta "cochino", se designa en España, a partir del siglo xiv, a los judíos convertidos al cristianismo. Términos equivalentes son *conversos, nuevos cristianos, falsos cristianos* y también *judeoconversos* o *judaizantes.*

Hasta el siglo XIV España no conoce los extremos de violento antisemitismo que marcan en cambio al resto de Europa con pogromos y expulsiones. Es más, se puede decir que en el curso del siglo XII, y sobre todo hacia finales del siglo XIII, las comunidades judías asumen un papel importante en la sociedad española. Se ocupan de finanzas y comercio; llegan a desempeñar funciones directivas en la gestión de las posesiones de la corona; es competencia suya la contrata de los impuestos. No pocos miembros de la comunidad judía se dedican a la medicina y casi monopolizan el ejercicio de esta disciplina. Se trata, en suma, de una comunidad bien integrada en los núcleos vitales de la sociedad española, y de elevada trascendencia cultural.

Las cosas cambian en el curso del siglo XIV. Las luchas por la llamada Reconquista rompen el equilibrio que se había instaurado entre cristianos, judíos y árabes, desplazando el centro del poder político en favor de los cristianos. Las crisis que zarandean a Europa en ese mismo periodo, con las repetidas epidemias de peste, las coyunturas económicas y la carestía hacen el resto. También en España se activa ese mecanismo perverso que lleva a odiar al judío, chivo expiatorio de todos los males, potenciado en el caso español porque son insoportables la vitalidad cultural y el predominio económico-financiero de la comunidad judía. Las dos comunidades, cristiana y judía, tratan, pues, de evitar el contacto recíproco. Una juzga impura a la otra. Avanza y toma pie la idea del gueto; en Valencia la *judería* es rodeada con altas murallas.

El predominio económico y cultural de los judíos

El episodio más grave ocurre en Sevilla en 1391. El archidiácono Hernán Martínez de Ecija comienza a azuzar al pueblo contra los judíos tomando como pretexto ciertos delitos atribuidos a algunos de ellos. Después de la muerte del arzobispo de Sevilla, Pedro Gómez Barroso (1320/1330-1390), un hombre moderado y poco propenso al fanatismo, tiene mano libre para pedir la destrucción de la sinagoga, que es arrasada por una multitud enfurecida. Hay una masacre de al menos 4000 judíos. Las revueltas antijudías se riegan como pólvora en toda la península ibérica, arrastrando consigo ciudades y aldeas. Los judíos no tienen muchas opciones: convertirse al cristianismo o correr el riesgo de morir. Se convierten a la fuerza, pero a menudo son precisamente ellos quienes piden el bautismo. Así, pues, en los inicios del siglo XV la comunidad judía se divide en dos grupos. Una minoría permanece valientemente fiel a la religión de sus antepasados, en comunidades reagrupadas prevalentemente en el reino de Valencia y en Aragón; los otros, la mayoría, se han vuelto conversos, convertidos, judeoconversos, pasando a la nueva religión. No siempre rompen completamente los lazos con la *judería,* y de inmediato comienzan a ser considerados como judaizantes, falsos convertidos. En realidad, la tipología de los conversos es más bien variada. Algunos son ciertamente sinceros, otros creen verdaderamente que son buenos cristianos pero conservan más o menos conscientemente usanzas y creencias judías. Otros practican el sincretismo, pensando

La masacre de Sevilla

que son válidas ambas religiones, fruto esto de la reflexión filosófica del judaísmo español, atento a la síntesis entre las varias religiones más que a los elementos de contraposición. Finalmente, están los judaizantes manifiestos y *conversos* que, carentes de profundas convicciones religiosas, observaban exteriormente las prácticas cristianas como cobertura para despachar tranquilamente sus asuntos. Por otra parte, una verdadera y genuina obra de catequización con respecto a los judíos convertidos comienza sólo en 1413 con la llegada a Valencia de Vicente Ferrer (1350-1419), que, de acuerdo con el gobierno de la ciudad, trata de romper los lazos que hay entre los nuevos cristianos y la judería, tratando de esta manera de favorecer también en el plano espacial la integración de los convertidos.

Judíos y conversos

La desconfianza hacia los convertidos no les impide a estos últimos integrarse rápidamente y con una nueva vestimenta en las clases dirigentes. Libres de los vínculos jurídicos que de algún modo, cuando aún eran judíos, podían limitar su campo de acción, los nuevos cristianos cunden en el mundo de las finanzas, de las ciencias, del ejército, de la administración pública, incluso en el mundo de la Iglesia. Los conversos hacen carreras espectaculares: la administración real está en manos de los Sánchez, de los Santangel, de los Caballería, que incluso pretenden descender de David.

Los judíos que han seguido siéndolo disminuyen, mientras que los conversos crecen numéricamente, pero poco a poco en el odio popular se sustituye al judío como chivo expiatorio por el converso, el *marrano*. En 1449, en Toledo, el blanco de una revuelta popular desencadenada por una rebelión fiscal son precisamente los conversos, que entre otras cosas son los recaudadores de los impuestos. Se abre camino el principio según el cual sólo el que tiene "limpieza de sangre" puede acceder a los cargos públicos. También la alta nobleza está infectada por la vía de las hábiles políticas matrimoniales de los conversos. El mismo Fernando de Aragón, llamado *el Católico* (1452-1516), en una acepción amplia del término converso, podía ser definido como tal por la línea materna, y así también Teresa de Ávila (1515-1582) o Tomás de Torquemada (1420-1498), el primer Gran Inquisidor español.

La revuelta de Toledo

Después de los episodios de Toledo continúan las revueltas hasta 1474, conjugando el descontento debido a las coyunturas económicas adversas con la hostilidad hacia los *conversos,* aún fuertes en el plano financiero, pero mal vistos también por la vieja aristocracia y acusados incluso de homicidios rituales. Castilla, Andalucía, Sevilla se involucran. Por todas partes se adoptan estatutos que, sobre la base de la limpieza de sangre, excluyen a los conversos no sólo de los cargos públicos, sino de las confraternidades. El de 1474 también es el año en que asciende al trono Isabel de Castilla (1451-1504) junto con Fernando de Aragón, los futuros reyes católicos. La necesidad de repristinar el orden público y sustraer las ciudades a la violencia incontrolada de la plebe y la necesidad, más apremiante, de preservar la unidad nacional, incluso a través de la asimilación de las minorías y de la identidad religiosa común,

pasa a través de la creación de un nuevo instituto, la Inquisición española. Uno de sus cometidos, si bien no necesariamente el principal, es precisamente la cacería y la represión de judaizantes. Instituida el 1° de noviembre de 1478 por el papa Sixto IV (Francisco de la Rovere; 1414-1484, papa desde 1471), es confiada a partir del 17 de octubre de 1483 al fraile dominico Tomás de Torquemada.

La institución de la Inquisición española

Un paso sucesivo en la misma perspectiva de la unificación ideológica del nuevo Estado, pero justificado por la necesidad de sustraer a los nuevos cristianos, a los *conversos,* a las insidias de los judíos que los impulsan a judaizar, es precisamente la expulsión de los judíos, ratificada por un edicto del rey del 31 de marzo de 1492. Una vez más los judíos se ven ante una nueva alternativa: convertirse o ser expulsados. Se calcula que de 200 000 a 250 000 judíos se vuelven cristianos y que unos 150 000 prefieren, en cambio, el exilio, transfiriéndose en un tiempo máximo de cuatro meses, sin llevar consigo oro ni dinero, al África del Norte, Turquía, Italia y Portugal, donde muy pronto se forman nuevas comunidades de judeo-cristianos, pero hechas objeto de la Inquisición a partir de 1536, después de renovadas oleadas de antisemitismo, por el tribunal local de la Inquisición que se conformará en 1547 al modelo español.

Los moriscos

Con el término *morisco* se designa a los musulmanes que —seguimos en España— son constreñidos a convertirse al cristianismo después de la conquista del reino de Granada (1492) por obra de los Reyes Católicos.

El año de 1492, fecha de la expulsión de los judíos, es también la de la caída del califato de Granada, último territorio musulmán en España. En esa época los musulmanes constituyen 10% de la población de España. No están concentrados sólo en Granada, que cuenta con cerca de 300 000: de 20 000 a 50 000 mudéjares están en Castilla, 100 000 más en Valencia, 50 000 en el reino de Aragón. En términos generales hay una convivencia después de todo pacífica, si los primeros actos de hostilidad contra los musulmanes han de colocarse a mediados del siglo XV, cuando comienza a circular en Valencia el rumor de que la comunidad musulmana debería convertirse o ser enviada a la muerte, cosa que llevó al saqueo de la "morería" de la ciudad. Después de la conquista de Granada se ofrece a los moros de Granada la libertad de culto a cambio del pago de un tributo. Muy pronto el acuerdo deja de respetarse y al mismo tiempo se pone en marcha una política de cristianización forzada, provocando una verdadera y genuina rebelión que tuvo su apogeo en 1500-1501 y fue reprimida manu militari. En consecuencia, los musulmanes, igual que los judíos en el siglo precedente, se ven constreñidos a escoger entre conversión y exilio. La mayoría opta por la nueva fe: es el acta de nacimiento de los moriscos. El proveimiento de expulsión o con-

Una cristianización forzada

versión se extiende a toda Castilla en 1502 y en 1525-1526 a todo Aragón. También la Inquisición se activa desde 1529 para Castilla y Granada y más tarde para Valencia y Aragón.

El problema de los moriscos es diverso del problema de los conversos. Los moriscos no ocupan en la sociedad española una posición de primer plano como la posición de los conversos: en general, son agricultores o artesanos. De preferencia hablan árabe y viven la adhesión al Islam, más allá de la conversión de fachada, como un elemento de identidad. Ganan tiempo, tratan de hacer lento el proceso de homologación, obtienen en un primer momento la oportunidad de mantener vivas durante 20 años las prácticas musulmanas menores y continuar hablando su lengua durante otros 10 años más. Durante el mismo periodo se permite que las mujeres se pongan el velo. Pero a partir de 1567 las concesiones se revocan poco a poco. Más allá de la discrepancia religiosa ahora existe un incurable conflicto de civilizaciones: progresivamente, también exponentes ilustrados de la jerarquía católica, entre otros el arzobispo de Valencia, Juan de Ribera (1532-1611), una vez que han fallado los intentos de evangelización, se declaran a favor de la expulsión de los moriscos, que abandonan España entre 1609 y 1613.

Véase también

Historia "La reconquista de Granada", p. 42; "La península ibérica", p. 117; "Los judíos", p. 206; "La Inquisición", p. 224.

LOS JUDÍOS

Giancarlo Lacerenza

Siglo del primer Renacimiento y también de un verdadero renacimiento de los judíos bajo el aspecto de la vida religiosa, científica y cultural, el Cuatrocientos queda registrado en la historia judía sobre todo como el tiempo de la gran expulsión de los países ibéricos, de Cerdeña, y de Sicilia, realizada en 1492, la cual conduce a una diáspora de dimensiones sin precedentes. El judaísmo sefardita busca una nueva patria en Portugal, pero en ella encuentra nuevas restricciones y el bautismo forzado, mientras que en Italia le cuesta integrarse en el tejido judío local y, por si fuera poco, en el sur es arrollado con la expulsión de los judíos meridionales. Sólo en tierra islámica, y especialmente en Salónica, se crean las condiciones para el desarrollo de lo que llegará a ser el principal centro judío de todo el Mediterráneo. Entre tanto, la crisis determinada por la

dispersión favorece el nacimiento de una diversa aproximación a la historia y de la difusión de nuevas esperanzas mesiánicas.

La redefinición del espacio judío

Después de la crisis que a finales del siglo XIV embiste el área centro-europea, el siglo sucesivo es testigo de la consumación de la expulsión de los judíos del tejido social occidental. Tal alejamiento se realiza, en sustancia, en dos modalidades diversas: en el primer caso, permitiendo que los judíos residan en condiciones precarias y subalternas en los mismos espacios habitados por los cristianos; en el segundo, llegando, en cambio, a la expulsión definitiva. A lo largo de todo el Cuatrocientos tal proceso general tiene modo de concretarse particularmente en Italia, en cuyos territorios se asiste a la progresiva inmigración de contingentes, a veces densos, de exiliados procedentes de Francia, Alemania y, finalmente, España. En efecto, durante algunos decenios asentarse en la península es de hecho la última posibilidad que tienen los judíos de Europa. También gracias al incremento demográfico determinado por tales flujos migratorios, en la Italia del Cuatrocientos la vida y la cultura judías conocen casi en todas partes una extraordinaria primavera civil y cultural, pero que no siempre tiene, por otra parte, modo de desarrollarse dentro de un clima socialmente sereno y destinado a la convivencia pacífica. En efecto, si en el ámbito cultural se asiste a un imponente impulso en los estudios, las letras y las ciencias, al lado de islas de tranquilidad, o hasta de bienestar, se perfilan los problemas de siempre: la intolerancia, la obligación de llevar una “señal”, la frecuente imposición de prédicas obligatorias, las acusaciones de homicidios rituales. En esta última vertiente, en 1475 suscita una enorme impresión el caso del presunto martirio de Simonino de Trento (¿?-1475), de cuyo asesinato se acusa injustamente, y condena a muerte, a varios judíos de la pequeña comunidad local.

El asentamiento en la península italiana

1492: el exilio sefardita

En el verano de 1492 tiene lugar la expulsión de los judíos de todos los territorios hispánicos, Cerdeña y Sicilia incluidos, en virtud de un decreto, fechado el 31 de marzo, emanado por los reyes católicos Fernando de Aragón (1452-1516) e Isabel de Castilla (1451-1504) y preparado por impulso del inquisidor general del reino, el fraile dominico Tomás de Torquemada (1420-1498). Poco antes, en los primeros días de enero, la toma de Granada había sustraído definitivamente a los musulmanes la última porción de territorio de España y ratificado la consumación de la Reconquista. Con la expulsión de los judíos, Fernando e Isabel coronan el proyecto de dar

La Reconquista

cuerpo a un nuevo reino, unido y enteramente cristiano y, para lograrlo, en el lapso de pocos meses son obligadas a embarcarse no menos de 160 000 personas (pero algunas estimaciones indican un número todavía superior). Los exilados se distribuyen en todas las áreas no controladas directamente por la corona española y encuentran acogida en diferentes lugares. Al principio, muchos siguen el camino más obvio: dirigirse al vecino Portugal, de donde, se cree, será fácil regresar o volver a entrar a España en caso de revocarse la expulsión, que muchos esperan. En tierra lusitana no existen precedentes significativos de persecuciones contra los judíos y el rey Juan II (1455-1495) concede la residencia a todos los judíos que estén en grado de versar una determinada suma, por otro lado considerable, de dinero. Tal requisito lo llena sólo una minoría de los exilados —a quienes en España se les había prohibido exportar sus riquezas muebles— y, desilusionado, el rey decide permitir a todos los demás sólo un breve derecho de tránsito con la obligación de marcharse en un periodo máximo de ocho meses. Al vencer la fecha fijada muy pocos han dejado el país y todavía menos han logrado adquirir la residencia. Con un gesto inesperado, más que alejar a los judíos —según algunos, retrasando deliberadamente la llegada de las naves que habrían de llevarlos a otras partes—, el soberano dispone que los reduzcan a esclavitud, de la que serán liberados sólo en 1495 por el sucesor de Juan, Manuel I (1469-1521). Los que salieron de Iberia ven, con todo, que poco tiempo después se desvanecen sus esperanzas cuando, en la vigilia del matrimonio de Manuel con Isabel de Aragón (1470-1498), hija de Fernando e Isabel, el rey tiene que prometer que alejará a los judíos también de su reino y, puntualmente, el 5 de diciembre de 1496 firma el decreto de expulsión, cuyo término está fijado para el año sucesivo. Pero Manuel considera a los judíos un recurso necesario al país y, desde marzo de 1497, activa una serie de proveimientos adecuados para retener a los judíos, si fuera necesario, hasta por la fuerza. Ante la perspectiva de tener que bautizar a todos los niños entre cuatro y 14 años de edad, la gran mayoría de los judíos responde con una resistencia tenaz, llegando en algunos casos incluso al *qiddush ha-shem,* el suicidio sagrado. Finalmente, el rey manda reunir a los judíos, cerca de 20 000, en el puerto de Lisboa con la promesa de embarcarlos: pero, después de haberlos aislado, abandonado algunos días sin alimento bajo la presión del calor y de prédicas incesantes, los somete a todos a un bautismo colectivo. Este es el origen de la historia de los *marranos* portugueses, que los dos siglos siguientes se difundirá en muchos otros países.

El decreto de expulsión de España

Una nueva diáspora

Al día siguiente del decreto de 1492 son desoladoras las perspectivas sobre el futuro judío en Europa. Expulsados ya de algunos de los territorios más im-

portantes, para todos es evidente que en las áreas de la cristiandad se ha reducido el espacio para los judíos y que sólo en los países islámicos hay, al parecer, mayores garantías de supervivencia y posibilidades concretas de convivencia. Así, pues, no sorprende que después de 1492 —y especialmente después de las vicisitudes en Portugal— la diáspora judía opte en su mayoría por la alternativa que representa el Imperio otomano, especialmente por lo que se refiere a los territorios situados entre el Mar Egeo y la capital, Constantinopla, donde a los judíos se les abren mejores condiciones de vida de las que han tenido, al menos en los siglos más recientes, en los estados cristianos. Esto no obstante, millares de exiliados eligen un camino diverso y se dirigen a Italia, donde los destinos posibles no son, con todo, numerosos. Gracias a su puerto, a Génova llegan pronto centenares de prófugos; pero éstos, bastante puestos a prueba por el viaje y en un estado miserable, son recibidos mal y, finalmente, encerrados en un barrio separado, pero desde donde lograrán reactivar la presencia judía en la ciudad, hasta ese momento bastante marginal, que luego incrementa su población con los llegados de Portugal. Prófugos ibéricos llegan también a otras ciudades de Italia, a Ferrara por ejemplo, y sobre todo a Roma; pero aquí, aunque logran afirmarse lentamente y constituir importantes comunidades, al principio no son bien recibidos ni siquiera en casa de sus correligionarios. El área que en general parece reservar a los judíos procedentes de la península ibérica y de Sicilia la mejor acogida es el reino de Nápoles, donde Ferrante I (1431-1494) otorga a los inmigrados el mismo estatus que tienen los judíos residentes en el reino, quienes en ese periodo gozan de condiciones bastante favorables. Con excepción de una pequeña élite de médicos, eruditos, o familias con un prestigio particular (como los Abravanel), los prófugos cuentan, sin embargo, también en este caso, con pocos medios y, cuando en septiembre de 1492 la capital es devastada por una grave peste que se prolonga durante varios meses, pronto echan a los judíos la culpa de esta calamidad (acusados, luego, también de haber introducido la sífilis en el reino). La peste de 1492-1493 diezma, pues, y de una manera significativa, también a la población judía de Nápoles y, a partir de entonces, también aquí se vuelven cada vez más difíciles las condiciones de vida de los judíos. Del saqueo realizado la vigilia de la entrada de Carlos VIII (1470-1498) de Francia en Nápoles, la comunidad judía sale maltrecha y bajo este aspecto muchos dejan el reino en busca de litorales más seguros. El 10 de mayo de 1496, vencidos por las presiones populares, los aragoneses expiden un primer bando de expulsión que, entre un reenvío y otro —y especialmente después de que el territorio meridional se convierta en 1503 en virreinato de España—, surtirá su primer efecto más importante sólo en 1510. Después de Portugal e Italia, el tercer puerto de llegada para los prófugos de 1492 es el Magreb y el Imperio otomano. El judaísmo sefardita se impone rápidamente también en el Mediterráneo islámico y, hacia Levante, tiene sus

La vía del Imperio otomano

Las condiciones favorables del reino de Nápoles

principales centros en Salónica y Constantinopla: ciudades que en breve tiempo se convierten en un modelo y casi en un espejismo para las comunidades que han quedado después de las humillaciones y las arbitrariedades de la vida europea, y donde la presencia judía contribuye de manera determinante a la consecución de un grado de prosperidad económica y cultural jamás alcanzado en épocas precedentes. Diversos son, en cambio, los procesos en África del Norte. En Argelia, donde en 1391 han sido acogidos numerosos exiliados del reino de Aragón y de Mallorca, los prófugos de 1492 no encuentran lugar a causa de las represalias que aún están en curso por la toma de Granada. Pero cerca de 30 000 judíos, en su mayoría castellanos, encuentran refugio en Marruecos, y especialmente en Fes: donde los judíos, ya residentes desde hace mucho tiempo, habían sido diezmados en 1465 en el curso de una revuelta. Como en otras partes, también aquí la llegada de los españoles no es asimilada rápidamente por la comunidad preexistente y se produce una primera separación entre los dos grupos, donde la parte más antigua se autodefine "residentes" (en hebreo, *toshavim*), mientras que los recién llegados son los *megorashim,* los "exilados". De todos modos, también aquí los sefarditas logran prevalecer finalmente.

Un refugio en Fes

Un mesianismo renovado

Imponentes movimientos de población judía que ocurren a finales del siglo XV traen consigo también varias implicaciones religiosas que, especialmente en el pensamiento de los estudiosos hispano-sefarditas, se concretan en nuevas orientaciones sea con respecto a la interpretación corriente de la Torá, sea en la filosofía de la historia nacional, como también acerca del futuro del pueblo de Israel. Tales repercusiones encuentran su modo de manifestarse principalmente a través de un sentimiento mesiánico renacido, una nueva pujanza de estudios sobre la *qabbalah* y un renovado interés relativo a un mito judío recurrente, no casualmente, en algunos de los tiempos más difíciles para los judíos del Medievo: el de la reunión o retorno de las 10 tribus perdidas de Israel. Algunas de las reflexiones más representativas acerca de tales temas las lleva a cabo en Italia (primero en Nápoles, luego en Monópolis y finalmente en Venecia) Isaac Abravanel (1437-1508). Persuadido de que la catástrofe del exilio había alejado a los judíos de la diáspora de los valores tradicionales, Abravanel ve, sin embargo, en los mismos hechos de 1492 los signos del surgimiento de una nueva era mesiánica y, en base a esta convicción, escribe varias obras centradas en diversos aspectos de la próxima y milagrosa liberación del pueblo judío del yugo de las naciones. La profecía de Abravanel sobre la venida del mesías —prevista primero para 1503, luego para 1531— se expresa en términos dramáticos: en la vigilia de los últimos tiempos, las 10 tribus perdidas de Israel se habrán aliado

Las reflexiones de Abravanel

con un reino islámico y, después de haber derrotado a los cristianos, se habrán reunido en Jerusalén, donde habrá aparecido el mesías y a donde habrán acudido musulmanes y judíos para fundar en ella un reino nuevo y extendido sobre toda la tierra. La difusión de este tipo de apocalipsis, junto con la migración y el extremismo de la especulación cabalística sefardita en la misma tierra de Israel, llevada a cabo al inicio del siglo XVI, constituyen las bases de esas creencias y expectativas que, en los dos siglos siguientes, harán posible la aparición en el escenario judío de algunos de los más importantes falsos mesías de su historia.

Véase también
Historia "La península ibérica", p. 117; "El Imperio otomano", p. 140; "Marranos y moriscos", p. 202.

LOS GITANOS

ELISA NOVI CHAVARRIA

Originarios del subcontinente índico, los gitanos llegan a Europa alrededor del año 1000, fecha en que está documentada su presencia en Constantinopla y otras partes de los dominios bizantinos. De allí pasan en el siglo XIV a Siria y Egipto, a los territorios de Serbia y los Balcanes, a Grecia y las islas del Mar Jonio y el Egeo, dominadas por la república de Venecia, para luego propagarse desde los inicios del siglo XV por el corazón de Europa y el Mar Mediterráneo. A menudo viven en condiciones precarias, pero todavía no de exclusión; la mayoría se ocupan como campesinos o artesanos, en calidad de caldereros, herreros y talabarteros los hombres y las mujeres adivinando el futuro. A finales del siglo XV, cuando la presión de nuevos flujos migratorios y la consiguiente intensificación de su movilidad en el territorio comienzan a despertar la preocupación de los poderes constituidos, llegan las primeras medidas de expulsión que los atañen.

DE INDIA A EUROPA

Originarios de las regiones del noroeste de la India, los gitanos llegan a Europa cruzando Persia y Armenia a finales del primer milenio d.C. Su presencia está documentada alrededor del año 1000 en Constantinopla y otras partes del dominio bizantino, como Tracia, Valaquia y el Peloponeso, donde

son identificados con la denominación de *atsinganos* o *tsiganos*. De ahí pasan en el siglo XIV también a Siria y Egipto, de donde toman el nombre de *egiptii, egiptij, aegiptii, de Egipto* o *de Giptio,* con el que desde entonces comienzan a ser conocidos en diversas regiones del área mediterránea (*égyptiens* en Francia, *giptij* o *egiptii* en Italia, gitanos en España y *gypsy* en Inglaterra) y de donde proceden, junto con el nombre, también las primeras teorías sobre sus orígenes. A mediados del siglo XIV, en los territorios de Serbia y el norte de los Balcanes, rastros documentados de su presencia los describen en condiciones de extrema pobreza, pero sedentarios, en su mayoría ocupados como campesinos o artesanos —caldereros, cerrajeros, herreros, espaderos y talabarteros—. Algunas fuentes los señalan también como adiestradores de animales y acróbatas y a las mujeres como adivinas (de las que hay que cuidarse).

Los orígenes

En esa misma época otros documentos dan testimonio de su presencia en zonas de Grecia y en las islas del Mar Jonio y el Egeo que pertenecen al dominio de la república de Venecia. En las islas de Creta, Zacinto y Corfú, por ejemplo, donde fuentes de finales del siglo XIV hablan de un "feudo de los gitanos" *(feudum acinganorum)* que los venecianos encomiendan a familias corfiotas o venecianas, y en la ciudad de Nauplia, en el Peloponeso, una tierra que los mismos venecianos tratan de poblar invitando a poblaciones eslavas y albanesas. Aquí asignan el cargo de "drungario de los gitanos" *(drungarius acinganorum),* o sea, comandante militar de una *dronge,*[2] a los mismos romaníes. En Modone, en las costas de Mesenia, en la Morea sudoccidental, puerto estratégico para los viajeros en tránsito de Venecia a Jaffa que van a Tierra Santa y del comercio de los esclavos, en los primeros decenios del siglo XV diversos grupos de romaníes viven en una colina, fuera de las murallas, en un asentamiento estable hecho de chozas. Están en condiciones precarias pero no de exclusión, integrados en la multiétnica y cosmopolita población local compuesta de venecianos, griegos, eslavos, albaneses, judíos, mercaderes y peregrinos.

Como sea, es en los Balcanes otomanos donde se establece desde mediados del siglo XIV la comunidad romaní más consistente de Europa. Aparecen bien integrados en el tejido socioeconómico local. Aparecen constantemente en los registros fiscales, pagan una tasa anual per cápita y declaran su trabajo. Realizan múltiples actividades, a menudo vinculadas a la artesanía: caldereros, cerrajeros, herreros, espaderos, orfebres, sastres, carniceros, talabarteros, tintoreros, guardianes, criados, correos. La única discriminación que reciben por parte de los poderes locales es la prohibición de que los romaníes musulmanes se unan a los romaníes cristianos.

La comunidad de romaníes más numerosa

Las peores condiciones son aquellas en las que viven los gitanos establecidos en Valaquia y Moldavia, dos principados cristianos vasallos du-

[2] Cuerpo de infantería ligera de 1 000 y 2 000 combatientes escogidos. [T.]

rante siglos de los otomanos. Aquí, desde finales del siglo XIV, los gitanos viven en condiciones de esclavitud, empleados en las grandes obras de desmonte y cultivo de esas vastas regiones arrasadas, en los siglos precedentes, por las incursiones de los tártaros.

La diáspora

A partir de 1417 inicia la que podríamos definir como la verdadera diáspora de los gitanos en el corazón de Europa y el Mar Mediterráneo. Empujados esencialmente por el avance de los turcos otomanos hacia Occidente y por la definitiva caída de Constantinopla en 1453, muchos grupos de romaníes se desplazan siguiendo dos trayectorias principales: una que de Hungría y Bohemia los lleva a Alemania, Francia, España, las islas británicas y la península escandinava; la otra que, a lo largo de la ruta del Mediterráneo, los conduce por las costas centro-meridionales de Italia a las islas mayores y de ahí a Andalucía. Es a lo largo de la primera trayectoria por donde llegan, entre 1417 y 1419, grupos de romaníes a las ciudades alemanes de Bremen, Leipzig, Hamburgo, y a Suiza; en 1421 a Arras y Tournai. Probablemente a través de Francia es de donde, poco después, en 1425, llegan a las regiones septentrionales de la península ibérica, o sea, Aragón y Cataluña. Otros núcleos de gitanos son Inglaterra, entre 1430 y 1440, Escocia, alrededor de 1492, y Suecia, en 1515. Las fechas proporcionadas se refieren, como es obvio, a su aparición "oficial", tal como la reportan, por el motivo que sea, los documentos de la época. Evidentemente, nada impide pensar que en muchos casos vivían en el territorio desde antes de que un evento ocasional haya empujado a los cronistas y a las autoridades locales a mencionar su presencia.

Los cronistas de la época observan que los gitanos en cuestión declaran que son originarios del bajo o pequeño Egipto, se mueven en grupos compuestos de 30 a 200 personas, los guía un jefe al que llaman con el título de duque o conde. Fingen que son peregrinos y, si es menester, muestran salvoconductos imperiales o una bula papal, que se presumen falsificados. Desde entonces se identifican grupos de gitanos también en el territorio de la península italiana, como lo reporta Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) citando una crónica boloñesa de 1422, que los describe como hombres altos, de tez oscura, cabellos largos y barba tupida; a las mujeres, vestidas con una blusa de tela escotada y un largo paño atado a la espalda, al interno del cual a menudo llevaban a un recién nacido, con vistosos anillos de plata en las orejas y fajas blancas enrolladas alrededor de la cabeza a modo de turbante. Se estacionan en áreas fronterizas, a menudo gravitando alrededor de los principales lugares de mercado, donde comercian con caballos o utensilios de cobre y hierro que ellos mismos fabrican, mientras que las mujeres recogen limosna adivinando el futuro a cuantos se

El duque o conde gitano

acercan. Atraen inevitablemente la atención de curiosos y cronistas a causa de sus semblantes por así decir "exóticos" —los rasgos somáticos que configuran su pertenencia a un etnia diversa, la forma particular de vestir de las mujeres y su familiaridad con los hijos—, y sobre todo por su aspecto rudo y salvaje a causa del hambre y las dificultades.

Otros puñados de gitanos que provienen de los Balcanes se desplazan en el mismo periodo para buscar fortuna a lo largo de las vías del Mar Mediterráneo. Atravesando el Mar Adriático y el Jonio, a menudo acompañados de dálmatas y griegos, diversos grupos de gitanos de origen eslavo comienzan a llegar a las costas centrales y meridionales de la península italiana y a las islas mayores, donde muy a menudo encuentran formas estables de radicar en el territorio. Algunos se detienen tierra adentro, insertándose en las actividades agrícolas pastorales de la comarca y adquiriendo en algún caso también un minifundio o microfundio; otros, en cambio, se involucran como parte de los griegos y albaneses en fenómenos de migración temporal de mano de obra empleada en los campos o en las actividades pastoriles de la feudalidad local. Los testimonios al respecto son numerosos. En la ciudad de Penne, en los Abruzos, entre los gitanos caldereros que se han asentado en ella, nace, en el último cuarto del siglo XV, el pintor Antonio Solario *el Gitano* (*ca.* 1465-1530), muy activo en Nápoles y sus alrededores. En la Pulla, la Calabria, en Molise, a menudo se mezclan con las poblaciones locales, asimilando su lengua, sus usos y costumbres, las tradiciones religiosas de la Iglesia católica. En Messina, desde finales del siglo XV, la comunidad de gitanos se equipara formalmente con una *universitas* y goza de una autonomía judicial que les permite vivir según sus propias leyes y costumbres. Varios grupos de gitanos griegos que huyen de los turcos llegan de Sicilia a las costas sudorientales de la península ibérica, cuya presencia está documentada en los años setenta-ochenta del siglo XV en las ciudades de Barcelona, Zaragoza, Sevilla y Valladolid.

Migraciones por temporadas

Pero a finales del siglo llegan también las primeras disposiciones que comienzan a reglamentar su presencia en el territorio (1475, Federación Suiza; 1493, ducado de Milán; 1499, reinos de Aragón y Castilla). Con todo, todavía no se trata, como muy a menudo se sostiene, de un progresivo cuanto ineluctable, además de creciente, proceso de exclusión y represión. Más bien inciden en él, en esos años, el efecto desestabilizador provocado por la presencia de grupos de hombres armados en grado de escapar de las autoridades locales, las exigencias de un mayor control de la población propias de los nuevos Estados territoriales, la presión de otros flujos migratorios, además de la aparición masiva de pobres y vagabundos como problema de orden público a la vez que sanitario.

Para los romaníes inicia entonces una historia que muy a menudo atraviesa fuertes momentos de intolerancia y marginación, pero también de integración en las poblaciones locales, en las que la movilidad de algunos ha

podido interactuar con el carácter sedentario de otros. Es éste un proceso que representa, sin embargo, una ulterior oportunidad de encuentro e intercambio para los pueblos y los países europeos donde los gitanos se han detenido. En efecto, esto no excluye que con sus continuos desplazamientos más o menos forzados los gitanos hayan podido continuar desempeñando un papel de mediadores culturales, poniendo en contacto hombres y mercancías de una a otra orilla del Mediterráneo, técnicas y competencias, creencias religiosas e instrumentos lingüísticos, favoreciendo a su vez de esta manera la circulación de las ideas y muchas habilidades prácticas.

Los gitanos como mediadores culturales

Véase también
Historia "La caída de Constantinopla", p. 32.

LA IMPRENTA Y EL NACIMIENTO DEL LIBRO

Massimo Pontesilli

La invención, a mediados del siglo xv, de los caracteres móviles por obra del alemán de Maguncia Johannes Gutenberg inicia la era de la imprenta. La posibilidad de reproducir mecánicamente los textos abate los costos del libro y multiplica su disponibilidad. Más allá de dificultades contingentes, el éxito del libro impreso es casi inmediato y enormes las repercusiones culturales y sociales de este nuevo **medium.**

El contexto histórico

En sentido moderno, es decir, como códice realizado en muchas copias idénticas del mismo texto, el libro nace gracias a la imprenta a mediados del siglo xv —esto si nos limitamos a considerar el área occidental, pues, en efecto, en el Extremo Oriente (China y Corea) el procedimiento de la imprenta xilográfica de textos, no menos que la invención de los caracteres móviles por aleación de metales, son notablemente anteriores, y se pueden fechar, respectivamente, en los siglos viii y xiii—. Sin embargo, la lenta gestación que vive la invención de la imprenta en Europa (entre intentos, aproximaciones y fracasos que duran muchos años) parece excluir al menos una filiación directa de la tecnología tipográfica occidental de la oriental. La imprenta, pues, es inventada enteramente, o reinventada, en Occidente, y de aquí irradia a todo el mundo.

Entre las condiciones históricas que favorecen el nacimiento y la sucesiva difusión del libro impreso podemos recordar:

a) la existencia de un material donde escribir, como el papel, adecuado y relativamente barato;
b) el dinamismo tecnológico de la época;
c) el papel creciente del texto escrito, con el aumento de la demanda de libros por parte de la Iglesia, las universidades y el mundo laico, y con las necesidades de administraciones, bancos, notarios, contadores, cancillerías por lo que se refiere a textos oficiales breves y repetitivos (entre las primeras producciones tipográficas encontramos justamente los textos de indulgencias, cuya breve fórmula de remisión de los pecados tenía que reproducirse en millares de ejemplares);
d) el desarrollo de la libre empresa económica, en el que se integra también el impresor: el libro —entendido como una mercancía igual que las otras, y no como un producto "institucional" (tal había sido, por ejemplo, en China y en Corea)— aprovecha las potencialidades de crecimiento del libre mercado.

La xilografía y el nacimiento de la técnica de tipos móviles

Conocida desde hacía tiempo para reproducir imágenes y adornos sobre tela, la técnica de la incisión de matrices de leña se usa en la segunda mitad del siglo XIV para fabricar en papel pequeñas imágenes de devoción para uso privado de los fieles (más tarde también para la producción "mundana", por ejemplo de cartas de juego). El éxito comercial estimula su producción, concentrada sobre todo en las regiones renanas y los Estados borgoñones y, con el tiempo, a las imágenes se añaden subtítulos y textos breves, en un primer momento manuscritos *(chiroxilografia),* luego impresos también. De aquí se desarrolla en el siglo XV una intensa producción de libros, la xilográfica del que se conoce como libro tabular o libro-bloque (*block-book* o, en alemán, *Blockbuch*), llamado así porque se saca de la imprenta no con tipos móviles que se pueden reutilizar, sino con bloques únicos tallados que se pierden al final del trabajo. Así se producen, la mayoría de las veces en lengua vulgar, sobre todo libros ilustrados, como la *Biblia pauperum,* el *Apocalipsis,* la *Vita et Passio Christi,* el *Ars moriendi,* etc.; pero también libros de texto, como el manual de latín por excelencia de esa época, la gramática de Elio Donato (siglo IV). La producción xilográfica de libros, probablemente iniciada antes de la tipográfica, convive algunos años con esta última, para luego ser abandonada rápidamente. Desde el punto de vista técnico, la invención de la imprenta con tipos móviles no le debe nada a la xilografía. La "deuda" se encuentra si acaso en un plano diverso, o sea, en el

El libro tabular

La gramática de Donato

tener, gracias al libro tabular, un ejemplo concreto y un modelo general de la *multiplicatio librorum,* que a duras penas se trata de realizar hacia mediados del siglo XV.

Los albores de la imprenta todavía están en gran parte envueltos en un halo de misterio, acerca del cual han florecido a lo largo de los siglos las más diversas hipótesis y leyendas. Con todo, parece que ya no se discute la paternidad del invento, asignada a Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg (*ca.* 1400-1468), cuya biografía, sin embargo, es problemática en extremo por lo exiguo de la documentación que existe. Miembro del patriciado de la ciudad de Maguncia, quizá (aunque es válido dudar de ello) orífice como su padre, Gutenberg transcurre en Estrasburgo al menos 10 años de su vida (1434-1444), durante los cuales se afana, en sociedad con otros, en la realización de varias producciones industriales. Una de éstas es con toda probabilidad la imprenta con tipos móviles, es decir, una cadena productiva que consiste ante todo en descomponer el texto, esto es, imaginar reducirlo a las letras que lo componen, luego en fabricar en gran número tipos metálicos de cada una de las letras (operación compleja, que para cada letra requiere ante todo la fabricación de punzones con los cuales incidir una matriz de metal tierno, luego la colada, repetida tantas veces cuantos son los tipos que hay que producir, de una aleación de plomo en la matriz). A continuación se vuelve a componer el texto en una forma y se mantienen juntos los caracteres así compuestos para formar la página, sin que se separen o desplacen. Se moja de tinta la forma con tinta a base de grasa, que no se absorba en el papel como la tinta a base de agua y se prensan juntos la hoja de papel y la forma tipográfica, pero no con el rodillo usado en xilografía (porque moja las páginas y las vuelve utilizables de un solo lado), sino con la nueva prensa tipográfica.

Gutenberg y la imprenta de tipos móviles

Los innumerables problemas técnicos de esta empresa mantienen ocupado a Gutenberg durante varios años y no los logra resolver sino hasta inicios de los años cincuenta del siglo XV, cuando probablemente ya ha regresado a Maguncia. Con todo, en 1454 aparecen los primeros impresos con una fecha cierta: las indulgencias papales a favor de quienes contribuyan a la defensa de Chipre, amenazada por los turcos. El *Sybillenbuch* precede probablemente a la impresión de las indulgencias, mientras que la crítica más reciente pospone un decenio el llamado *Calendario astronómico de 1448*. El *Calendario turco,* de diciembre de 1454, es quizá el primer libro impreso completo que nos ha quedado. De estos textos rudimentarios, atribuibles todos con buena probabilidad a Gutenberg, se distingue claramente por su calidad la primera obra maestra de la tipografía, la Biblia de Gutenberg (o de los 42 renglones), nacida en realidad gracias a la colaboración de Gutenberg, Johann Fust (*ca.* 1400-1466) y Peter Schöffer (*ca.* 1425-*ca.* 1502), impresa, al menos en parte, en octubre de 1454. La primera obra provista de colofón indicando editor, lugar y fecha de impresión

El Calendario turco

(14 de octubre de 1457) es, en cambio, el famoso *Salterio de Maguncia,* suntuosa obra maestra realizada magistralmente en tricromía por Fust y Schöffer, mientras que Gutenberg publica obras de menor calidad, entre las cuales se encuentran la gramática de Donato, calendarios, la bula contra los turcos y la Biblia de los 36 renglones, impresa en Bamberg en 1460. En general, también se atribuye a Gutenberg el *Catholicon* de Juan Balbi (¿?-1298), obra tipográfica, como lo expresa por vez primera el colofón: es decir, nacida (en 1460) "no con la ayuda del cálamo, la estilográfica o la pluma, sino por la maravillosa armonía de punzones y matrices" ("non calami stili aut penne suffragio, sed mira patronarum formarumque concordia…").

La geografía de la innovación

El saqueo de Maguncia en 1462 postra a la ciudad, provocando entre otras cosas la diáspora de muchos de los prototipógrafos, que reanudan su actividad en los distintos lugares donde encuentran refugio. Este episodio acelera la difusión de la imprenta en Europa, que de entonces en adelante será rapidísima. La geografía de la imprenta, que es una industria y debe dar utilidades, responde a varias exigencias de carácter económico: la primera de todas, debido a los altos costos del transporte, es la cercanía de un congruo distrito de usuarios, y posiblemente de una fábrica de papel. Considerando el carácter internacional de una producción de libros que tiene lugar en latín en más de tres cuartas partes, la cercanía de un puerto es quizá lo ideal, por el menor costo del transporte marítimo (ejemplos en este sentido son Ruan, Sevilla, Amberes, etc.). Así pues, entre 1460 y 1470 se abren imprentas en una docena de localidades. Además de Alemania, encontramos impresores alemanes sobre todo en Italia: en Venecia, Foligno, pero antes en Subiaco, donde Konrad Sweynheym (¿?-1477) y Arnold Pannartz (¿?-*ca.* 1476) imprimen ya en 1465 el *De Oratore* de Cicerón, y en 1467 —antes de trasladarse a Roma— un bellísimo *De Civitate Dei* de san Agustín. En 1470 está activa una tipografía también en París. En 1480 hay tipografías en más de 110 ciudades europeas, y a finales del siglo en casi 240. La mayor parte de ellas está en Italia, donde Venecia destaca sin rival por el número de tipógrafos y la calidad de las producciones: La *Hypnerotomachia Poliphili,* impresa ahí en 1499 por Aldo Manuzio (1450-1515), se consideraba el libro más bello de esa época.

La apertura de las imprentas

La revolución del libro

El impacto sociocultural de la difusión de la tecnología tipográfica es naturalmente objeto de amplios estudios y debates. Piedra miliar en este sentido es el ensayo de Elizabeth L. Eisenstein (1923-) *The Printing Press as an Agent*

of Change (1979), que objeta la tesis continuista y sostiene con fuerza, indagándola en detalle, la fractura revolucionaria que produjo el libro impreso. Ciertamente el XVI es el siglo en que la innovación despliega plenamente sus efectos, mientras que en el periodo de los incunables las mutaciones son más matizadas y contrastadas: el mundo universitario, casi autosuficiente gracias al sistema del manuscrito "plegado en cuatro partes iguales", no recibe rápidamente la innovación; humanistas refinados desprecian inicialmente el libro no miniado de papel impreso; además, las novedades culturales han de buscarse entre los manuscritos, desde el momento que en el catálogo del tipógrafo sobrevive más bien el Medievo (según la observación de Jules Michelet, 1798-1874). Pero ya en las postrimerías del Cuatrocientos los documentos ponen en evidencia la percepción exaltante de una enorme cantidad de libros disponibles para todos a un precio estimado en casi una quinta parte de lo que cuesta el manuscrito correspondiente.

Efectos positivos

Además, los efectos se amplifican y multiplican con el tiempo: la disponibilidad de una variedad de títulos impensable en las épocas precedentes, aun cuando prevalezcan los textos anticuados de la tradición medieval, alienta comparaciones y combinaciones, estimulando el "distanciamiento" crítico y la creatividad intelectual; la "estandarización" favorece los intercambios culturales a distancia, con la certeza de que es uniforme la referencia bibliográfica; la cantidad de impresos se revela como el único antídoto verdadero contra la pérdida irreparable de los textos; con la *errata corrige* y la reedición, la corrección de los textos se vuelve por vez primera un objetivo que se puede alcanzar, y la exacta determinación de lo transmitido se convierte en el presupuesto para proceder a lo nuevo.

Véase también
Historia "Minería y manufacturas", p. 151; "La instrucción y los centros de cultura", p. 237.
Ciencia y tecnología "Ciencia y tecnología en China", p. 443.

LA CACERÍA DE BRUJAS

MARINA MONTESANO

El interés por los fenómenos de la magia, junto con la investigación de los medios para perseguirlos, experimentan un rápido incremento a partir del siglo XIII; sin embargo, sólo a partir de finales del XV es cuando la "cacería" de brujas se vuelve una realidad en diversas áreas de Europa, si bien de un modo no uniforme, puesto que es posible considerar

algunas de sus diversas características según sean los países en los que el fenómeno se difunde.

En Europa occidental la cacería de brujas decae gradualmente desde mediados del siglo XVII gracias a la devaluación de las tesis demonológicas que la sostenían y al escándalo que algunos procesos célebres han provocado en la opinión pública; en otros territorios, a los que han llegado tarde las teorías demonológicas corrientes, la cacería de brujas experimenta en cambio un nuevo desarrollo precisamente en el siglo XVIII.

Entre prácticas mágicas y herejía

En 1233 Gregorio IX (*ca.* 1170-1241, papa desde 1227) promulga la bula *Vox in Rama,* en la que toma en consideración la situación que se ha creado en Oldenburgo, donde se ha desarrollado un movimiento de protesta contra el arzobispo de Bremen. El texto pontificio, que se hace eco de algunos elementos polémicos empleados contra los rebeldes cátaros, acusa a los rebeldes de adorar animales monstruosos —metamorfosis de los demonios—, cometer sacrilegios, practicar orgias rituales. En 1326 la *Super illius specula* de Juan XXII (*ca.* 1245-1334, papa desde 1316) equipara definitivamente las prácticas o las creencias mágicas con la herejía, dando su consentimiento para que se les apliquen los procedimientos inquisitoriales normales.

La bula Super illius specula *de Juan XXII*

Célebres juristas se apasionan en la controversia sobre la naturaleza de los poderes mágicos. El debate se alimenta en este punto de la crisis que atraviesa Europa a mediados del siglo XIV y culmina en la peste negra. A caballo entre el final del siglo XIV y el inicio del siglo XV aparecen las obras de numerosos inquisidores, generalmente dominicos, que muestran el interés creciente y la preocupación viva por la que se va definiendo como una verdadera y propia "cuestión de magia-brujería". Al parecer, una suerte de psicosis colectiva se está adueñando de Europa occidental, en una especie de corto circuito que se establece entre "residuos" de una herejía no del todo develada, elementos de una cultura folklórica evidentemente antigua e intereses mágicos (adivinación nigromántica y astrología a la cabeza) que se enmarcan en la renovación cultural de la Baja Edad Media.

La definición de brujería

En 1484 Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) promulga la bula *Summis desiderantes affectibus,* al parecer una prosecución en la línea de los documentos con los cuales el pontificado ya ha expresado en los dos siglos anteriores su preocupación por los fenómenos de la herejía y la magia, pero en realidad un vuelco preñado de consecuencias: el texto no hace una referencia

explícita a la brujería, pero la acusación del pontífice se sirve de tonos de tal manera radicales como para distanciarse de las denuncias comunes de las prácticas mágicas. La bula de Inocencio ratifica la obra de los inquisidores dominicos Jakob Sprenger (*ca.* 1436-1494) y Heinrich Krämer (llamado *Institor, ca.* 1430-1505) en la actual Austria; poco después, en 1486, los mismos dominicos publican un texto que lleva por título *Malleus maleficarum* (o sea, el *Martillo de las maléficas,* maléficas generalmente traducido como "brujas"; hoy, sin embargo, se tiende a pensar que Sprenger contribuyó muy poco al texto). Siguiendo los pasos del *Malleus* aparecen otros numerosos tratados destinados a definir las características comunes del fenómeno. Otro inquisidor dominico, Bernardo Rategno (¿?-*ca.* 1510), originario de Como, en el *Tractatus de strigibus* denuncia los crímenes cometidos por las brujas de acuerdo con el demonio, con el cual habrían dado vida a una verdadera y propia secta decidida a dañar a la cristiandad como no había ocurrido antes. La insistencia en la "modernidad" de la secta de las brujas es importante porque marca una cesura neta con respecto al escepticismo que muchos han expresado en el pasado acerca de los poderes reales de las brujas. Otros teólogos, como el dominico Bartolomé de la Spina (1475/1479-1546), denuncian la validez de la tradición jurídica precedente afirmando la veracidad del vuelo de las brujas. Sin embargo, estas posiciones no se vuelven inmediatamente mayoritarias: durante largo tiempo se da una disputa atestiguada por *De lamiis et phitonicis mulieribus* de Ulrico Molitor (*ca.* 1442-*ca.* 1508) y *De praestigiis daemonum* y *De lamiis* de Johann Weyer (*ca.* 1515-1588), escépticos acerca de la eficacia de los poderes mágicos de las brujas.

La actividad inquisitorial de Sprenger y Krämer

Según sean los países en los que se propaga la "cacería" es posible observar algunas características diversas. En Italia, por ejemplo, una recuperación más intensa de la cultura clásica lleva a recordar *lamiae* y *striges.* Los elementos que se recuperan de tal tradición son la capacidad de metamorfosis, determinada en general por un ungüento mágico, el robo de cadáveres para realizar torpes actos de magia, el vuelo nocturno, el homicidio (habitualmente infanticidio) ligado al vampirismo (es decir, a la succión de sangre). Entre cuantos proponen vehementemente este paralelo encontramos, en la primera mitad del siglo XV, a Bernardino de Siena (1380-1444), predicador de la Observancia franciscana. En el siglo siguiente, respectivamente en Italia y en Francia, intelectuales como Pico della Mirandola (1470-1533), sobrino del casi homónimo filósofo, y Jean Bodin (1530-1596) recuerdan el lazo de filiación que forzosamente debe conectar, dadas las semejanzas, a las brujas modernas con aquellas de la tradición clásica; el redescubrimiento y la valoración de los escritos de los antiguos sirven ahora para justificar las creencias contemporáneas. En Italia, el número de procesos y condenas a la pena capital por hechicería sigue siendo bajo, si se compara con el de otras regiones de Europa. Al contrario de cuanto afirma un lugar común duro de morir, con mucha frecuencia la Inquisición ha representado un freno a la difusión

de la psicosis hostil a las brujas, que encuentra mayores posibilidades de despliegue en los tribunales laicos en aquellos lugares en que la falta de una autoridad política o religiosa fuerte deja indefensos a los más débiles.

Francia, la *vauderie*[3] de Arras

En Francia la compleja trama que se crea en los últimos decenios del siglo XV entre herejía, magia y primeros indicios de "cacería de brujas" se manifiesta con toda claridad en el episodio dramático de la llamada *vauderie* de Arras, en la región de Artois. Un ermitaño condenado a muerte por actos de magia diabólica confiesa que ha tenido algunos cómplices. Arrestados y sometidos a tortura, también éstos terminan confesando y denunciando a su vez a otros. La "cacería" se vuelve dramática e implica un número cada vez más alto de imputados. Llamados "valdenses" *(vaudois)* como los herejes del pasado, son acusados de formar una secta criminal al servicio del demonio con quien se encuentran en el curso de reuniones nocturnas a las que llegan volando, cabalgando en pequeñas escobas, después de haberse rociado con ungüento mágico. Durante el aquelarre reniegan de la fe cristiana y asumen el compromiso de cometer todo género de impiedades e infamias, difundir epidemias, volver estériles los campos de cultivo, estériles a las personas. La investigación —que hasta entonces ha tocado sólo a personas de la clase media baja— da un vuelco decisivo en 1460, cuando se acusa a altas personalidades locales. También para ellas hay condenas duras —pero no la pena capital; el caso tiene una resonancia tal como para llamar a declarar al rey Felipe III *el Bueno* (1396-1467), quien logra ponerle freno a la psicosis colectiva. Los condenados serán rehabilitados por el tribunal de París en 1491. Algo semejante, al menos en parte, se constata también en muchas áreas del arco alpino; por ejemplo, en el cantón de Vaud (Suiza) se han examinado numerosos procesos del siglo XV y de inicios del XVI en los que es evidente el lazo que existe entre las acusaciones de herejía —como se las conoce en los siglos precedentes en estas mismas tierras a cargo de los valdenses— y las de brujería; además, en esta zona las primeras "cacerías" a menudo persiguen a varones, y no sólo a mujeres, como ocurrirá después, hasta el punto de empujarnos a tratar la hechicería como un fenómeno exclusivamente "en femenino".

Los "valdenses", una secta al servicio del demonio

Áreas francófonas y germanófonas

En las regiones de lengua francesa y alemana, los elementos de la tradición céltica y germánica desempeñan un papel no muy diverso del que desempeñan

[3] Doctrina y organización de los valdenses, seguidores de Valdo. [T.].

en Italia las brujas de la memoria clásica. Hay referencias a las figuras, de las que se comienzan a encontrar noticias en la literatura a partir del siglo XII, de "señoras nocturnas" o "de la abundancia", que se desplazan mágicamente y penetran en las habitaciones a través de puertas y ventanas cerradas, ligadas tanto a las tradiciones infernales como también a los mitos de la fertilidad y del renacimiento. Una diferencia entre tales contextos y el itálico se puede captar también a nivel semántico: en francés se habla de *sorcier/sorcière,* que se derivan del latín *sortilegus/sortilega,* que originariamente denota a los "adivinos" (aquellos que echan las *sortes*); en inglés, en cambio, *wizard/witch* se deriva del sajón *wicca/wicce* ("sapiente"), mientras que *sorcer/sorceress* es un préstamo tomado del francés; en alemán *Hexer/Hexe,* igual que *wizard* y *witch,* tiene como etimología un significado sapiencial. El aquelarre, es decir, la reunión de brujas (y brujos) y diablos, aunque adopta características análogas casi por doquier, se desarrolla en lugares caros a las tradiciones folclóricas regionales: por ejemplo, el lugar destinado al aquelarre en Germania a menudo se identifica con el Brocken, la cima más alta del monte Harz, y la reunión se celebra en la *Walpurgisnacht* ("noche de Valpurga", 30 de abril).

Diferencias lingüísticas y semánticas

España e Inglaterra

España registra un uso judicial de la tortura bastante moderado y un bajo número de víctimas si se compara con la Europa centro-septentrional: los tribunales, en efecto, son reacios a conminar la pena capital, prefiriendo, en general, dar condenas más blandas. Además, las acusaciones siguen siendo más parecidas a las tradicionales de magia, más que de brujería por decir así "moderna", es decir, provista de pactos y homenajes diabólicos, vuelo mágico, infanticidios, etc. Las regiones en las que se constatan más episodios de persecución son las regiones vascas que, como las zonas alpinas para Italia, por muchos aspectos parecen un capítulo aparte con respecto al resto del país.

En Europa occidental la cacería de brujas comienza a decaer gradualmente a partir de mediados del siglo XVII gracias a la devaluación de las tesis demonológicas que las sostenían y al escándalo que habían provocado en la opinión pública algunos episodios célebres, como el de Loudun, que había llevado a la pena de muerte al canónigo Urbain Grandier (1590-1634), acusado de brujería por la madre superiora de un convento de ursulinas, probablemente instigada por los hermanos capuchinos y por el obispo que sentían odio a Grandier a causa de sus actitudes libertinas; es opinión común que el proceso ha sido influenciado gravemente por el cardenal Richelieu (1585-1642), a quien Grandier había criticado en público; también es probable que las tensiones entre católicos y hugonotes hayan contribuido a exacerbar la situación.

El decaimiento de la cacería de brujas

Otras regiones de Europa experimentarán un desarrollo más tardío del fenómeno. Inglaterra vivirá su peor periodo en los años cuarenta y cincuenta del siglo XVII, es decir, durante la cruenta revolución de Oliver Cromwell (1599-1658): su protagonista será el *Witchfinder General* Matthew Hopkins (¿?-1647), responsable de una "cacería" en la que se introducirán elementos demonológicos semejantes a los continentales, en otras ocasiones prácticamente ausentes del panorama inglés. En Suecia la persecución más áspera se registrará a partir de 1668 hasta aproximadamente 1675.

Véase también
Historia "La Inquisición", p. 224; "Las inquietudes religiosas", p. 228; "El poder de las mujeres", p. 253.

LA INQUISICIÓN

Giulio Sodano

Mientras los cátaros ya han desaparecido, la Inquisición amplía su interés a los disidentes y grupos marginales. Los valdenses y los espirituales franciscanos sufren una dura represión, mientras que los judíos padecen numerosos procesos bajo la acusación de practicar infanticidios rituales. También en el Cuatrocientos se asiste al uso de los procesos inquisitoriales con fines políticos. Pero la gran novedad entre el final del siglo XIV e inicios del XV consiste en que los inquisidores y los jueces seculares descubren el aquelarre e inician la cacería de brujas.

La Inquisición y la represión de los grupos marginales y los disidentes

Los inquisidores papales, nacidos en el siglo XIII para suprimir la propagación de los cátaros y apoyar la escasa acción de los obispos en la represión de las doctrinas heterodoxas, amplían progresivamente su poder, desautorizando a las autoridades episcopales y civiles por medio del combate a la herejía. En el Cuatrocientos los cátaros ya están derrotados y el concepto de herejía se amplía, comprendiendo la magia, la brujería, el ateísmo y cualquier otra forma de oposición a las jerarquías eclesiásticas. Se formula la nueva categoría jurídica de "sospecha de herejía", que comprende la blasfemia, la bigamia, la práctica de la magia y brujería. Entre el final del siglo XIV y el inicio del XV se persigue a los grupúsculos de disidentes valdenses, a los hebreos, a los espirituales franciscanos y a los grupos marginales.

A consecuencia de las persecuciones del siglo XIV un gran número de judíos abandona diversos países de Europa occidental, algunos se refugian en la Italia centro-septentrional, donde, sin embargo, se verifican en el curso del siglo XV episodios de persecución. La acusación infundada que más se hace a las comunidades judías es la de practicar los infanticidios rituales con ocasión de la Pascua. El caso más sonado es el de Simonino (¿?-1475), encontrado muerto en Trento en 1475. Del asesinato son acusados y en consecuencia encarcelados por las autoridades civiles numerosos miembros de la comunidad judía local, y los principales imputados condenados a la hoguera. Puesto que surgen numerosas dudas acerca del procedimiento adoptado, el papa envía como delegado suyo a Bautista de Giudici (¿?-*ca.* 1483), el cual constata lo insustentable de las pruebas. Esto no obstante, una comisión de cardenales nombrados por el papa juzga que la investigación ha sido llevada a cabo correctamente. Otros numerosos episodios del género se verifican sea en Italia, sea en el resto de Europa. En algunos casos nacen cultos a los niños que se considera asesinados por los judíos, así como al mismo Simonino de Trento. La creencia en el homicidio ritual encuentra, por otra parte, terreno fértil gracias a la propaganda de la predicación de los hermanos menores.

El caso de Simonino de Trento

Otro grupo de disidentes contra el cual se muestra particularmente activa la Inquisición en el curso del siglo es el de los valdenses. Estos han establecido algunos contactos con los husitas de Bohemia y el miedo que éstos suscitan en Europa genera como reacción una nueva oleada represiva contra los valdenses, sobre todo en las zonas que están a caballo entre Saboya y Piamonte. En la vertiente francesa, la Inquisición opera tan duramente, que provoca una abierta insurrección, doblegada en 1488 sólo gracias a una verdadera y propia cruzada que extermina a la población valdense. A consecuencia de estos acontecimientos, los valdenses franceses se desplazan a la vertiente piamontesa, menos expuesta a las incursiones de los inquisidores.

Terminado el Gran Cisma de Occidente, entre 1420 y 1467 se reanuda también la persecución contra los Pequeños hermanos espirituales. Quienes promueven la reanudación de su persecución son los mismos franciscanos del movimiento de la Observancia que, intentando retornar a los ideales originarios de san Francisco (1181/1182-1226), quieren marginar y destruir las franjas más extremas y rigurosas del mismo movimiento franciscano. Así que el movimiento de los pequeños hermanos se va extinguiendo en el curso del siglo. Es un problema abierto y debatido desde el punto de vista historiográfico saber si los pequeños hermanos han desaparecido porque destruidos por la acción de los inquisidores o porque el mismo movimiento de la Observancia ha devuelto a su seno y disciplinado a las franjas radicales del movimiento franciscano.

Los Pequeños hermanos

Los grandes procesos políticos

También en el Cuatrocientos se hace uso de los procesos inquisitoriales con fines políticos. Uno de los procesos más célebres es el proceso francés a Juana de Arco (*ca.* 1412-1431). La joven condotiera francesa es hecha prisionera por el duque de Borgoña por cuenta de los ingleses y acusada de herejía con la intención de desacreditarla a los ojos de muchos de sus secuaces. En enero de 1431 Juana es procesada por Pierre Cauchon (1371-1442), obispo de Beauvais, y Jean le Maistre (siglo XV), delegado del inquisidor general de Francia. La condena, concluido el atormentado proceso, es la cárcel perpetua por idolatría, herejía, invocación de demonios. La pena provoca el desconcierto de los ingleses, que exigen que se les consigne a la joven para quemarla viva en la hoguera el 30 de mayo de 1431 en la plaza del Vieux-Marché de Ruan.

El proceso de Juana de Arco

Otro célebre proceso inquisitorial con fondo político es el florentino al fraile dominico Jerónimo Savonarola (1452-1498). Habiéndose convertido en guía espiritual y figura carismática de la República florentina después de la expulsión de Pedro de Médici (1472-1503), el fraile predica en clave escatológica y profética pidiendo a voz en cuello una fuerte renovación religiosa y criticando abiertamente la corrupción de Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492), el cual lo excomulga en 1497 y ordena su arresto.

La condena de Savonarola

Pero la disposición pontificia no se ejecuta, puesto que las autoridades de la ciudad prefieren ordenar que Savonarola se someta a la ordalía del fuego, a la cual, sin embargo, el fraile se sustrae. Se desencadenan entonces el arresto y el proceso. Savonarola y algunos compañeros suyos son condenados luego a la horca y a la hoguera en la Plaza de la Señoría.

Inicia la cacería de brujas

La gran novedad en la historia de la Inquisición entre el final del siglo XIV y el inicio del XV ha de verse sobre todo en el descubrimiento del aquelarre por parte de los inquisidores y jueces seculares. Inicia, entonces, una de las páginas más negras de la historia de Europa.

La asimilación de la magia a la brujería se hace realidad sobre todo a consecuencia de la bula *Super illius specula,* de 1326, de Juan XXII (*ca.* 1245-1334, papa desde 1316), quien legitima la intervención de la Inquisición en contra de los sospechosos de brujería. En los inicios del siglo XV empiezan los procesos y las condenas a muerte de hombres y mujeres considerados afiliados a satanás, pero caracterizados, con respecto al pasado, por el hecho de que ahora se considera que estas personas forman parte de una vasta secta

que conspira contra la humanidad. El número de los condenados crece a mediados del siglo para luego propagarse en el curso del Quinientos y del Seiscientos. Ahora, a los enemigos internos, el judío y el hereje, se añaden las brujas y los brujos.

Brujerías y aquelarre

La creencia en la brujería y en el aquelarre, que están entre los fenómenos más inquietantes que caracterizan a generaciones enteras de europeos, ha planteado numerosas interrogantes a los historiadores. Se sostiene que la secta de los brujos y de las brujas es una construcción cultural, un mito complejo, que tiene su origen en las dos vertientes de los Alpes y que se ha difundido progresivamente en Europa. La cacería de brujas no tiene como motivos exclusivamente factores religiosos, sino también factores sociopolíticos, y responde a las necesidades de la venganza personal y del restablecimiento del orden público. Que brujas y brujos armen un complot contra el bienestar de la humanidad es también una explicación de los orígenes del mal y de la desventura. La cacería de brujas, por tanto, es vista como algo necesario para neutralizar el complot de brujas y demonios contra los bienes de los cristianos. En la elaboración de sus características concurren elementos sea de cultura docta sea de cultura folclórica. Típicos elementos del aquelarre, sembrados por los inquisidores, son la apostasía de la fe, los homicidios rituales y el canibalismo. A estos elementos se añaden luego otros particulares, como el vuelo nocturno y las metamorfosis en animales. Se ha notado que estos últimos elementos son los que estaban más ligados a la parte folclórica, extrapolados por los inquisidores de sus contextos originarios y sembrados en una estructura global, la del aquelarre. La imagen inquisitorial y la folclórica del aquelarre se funden en un único estereotipo en las vertientes de los Alpes occidentales entre el final del siglo XIV y el inicio del XV. Los instrumentos que permiten esta fusión son precisamente los procesos de la Inquisición. Los sometidos a los procesos absorben la cultura docta del aquelarre a través de los formularios presentados por los inquisidores, mientras que a su vez ofrecen a los jueces los elementos folclóricos de sus propias creencias y de los mitos que luego hacen suyos los inquisidores y enmarcan en el mecanismo del aquelarre.

Los procesos de la Inquisición

Una contribución fundamental a la construcción del mito del aquelarre y a su difusión proviene, luego, de los mismos manuales de los inquisidores. El más conocido es el *Malleus maleficarum,* escrito por los inquisidores dominicos Heinrich Krämer (Henricus Institoris, *ca.* 1430-1505) y Jakob Sprenger (*ca.* 1436-1494) en 1486 en Spira, que cuenta con 28 ediciones hasta 1669. Este manual representa el punto de llegada de una tradición de manuales que lo preceden. El primero es el *Formicarius* del dominico alemán Johannes Nider (1380-1438), compuesto en Basilea entre 1436 y 1438. En él se presenta por vez primera a los lectores la existencia de una secta de brujas y brujos diversos de los tradicionales magos y magas que operan aisla-

damente. Brujas y brujos aparecen, en cambio, unidos y solidarios en una secta organizada. El francés Pierre Mamoris (siglo XV), en su *Flagellum malleficorum,* además de ser el primero en usar el término aquelarre asegura la existencia de éste gracias a la experiencia directa que él mismo ha hecho en las confesiones durante los procesos.

El Flagellum malleficorum *de Pedro Mamoris*

A este propósito se dice que los historiadores, después de haber debatido largamente, han rechazado la hipótesis de que el aquelarre haya sido un fenómeno real. Las confesiones, que acreditan la participación de hombres y mujeres en reuniones cuyo centro son las prácticas de veneración del demonio, son obtenidas gracias a la tortura. Asimismo es rechazada la hipótesis de la existencia y difusión masiva de una secta organizada con cultos y prácticas alternativas a la Iglesia católica. El éxito de la creencia en la brujería se debe, en definitiva, al hecho de que proporcionan una explicación de las desventuras y un medio de control social que permite la unidad del grupo. La comunidad encuentra un modo de aislar el origen de los males inculpando a la bruja.

Véase también
Historia "La cacería de brujas", p. 219; "Las inquietudes religiosas", p. 228.

LAS INQUIETUDES RELIGIOSAS

ANTONIO DI FIORE

Las inquietudes religiosas del Cuatrocientos se manifiestan en varias formas. Tal diversidad tiene sus raíces en un periodo que experimenta una grave crisis de las instituciones eclesiásticas (Cisma de Occidente y coexistencia de papas y antipapas que se deslegitiman de manera recíproca) y políticas (guerras de Italia y fin de la independencia de los varios Estados italianos). En la crisis de las instituciones eclesiásticas maduran, por un lado, nuevos movimientos de laicos devotos que aspiran a establecer una relación más íntima y personal con Dios, como la **devotio moderna;** ***por otro, movimientos que nacen de las órdenes religiosas: algunos en formas que permanecen en el ámbito de la ortodoxia, otros que serán juzgados herejes y que tratan de hacer realidad la reforma de la Iglesia. El Concilio de Constanza encenderá sus hogueras para herejes; el papado no dejará de quemar a Savonarola y a sus secuaces. Los inquisidores, a su vez, confirmando la justeza del binomio inquietud-intolerancia, comenzarán a encender las suyas con una frecuencia cada vez mayor.***

INQUIETUD, *DEVOTIO MODERNA,* ANSIA DE LA MUERTE

El periodo en que la Iglesia pasa del Cisma de Occidente a la Reforma protestante es bastante rico, tanto desde el punto de vista de las transformaciones de la espiritualidad, como desde ese otro, más exterior pero fuertemente entrelazado con el primero, de la historia de la Iglesia y del papado.

Casi como para simbolizar, en el complicado cambio de siglo, la continuidad con las antiguas devociones, un gran movimiento de flagelantes, el movimiento de los Blancos, atraviesa Italia en la segunda mitad de 1399. Habiéndose difundido entre Liguria y Piamonte sobre la ola de presuntas apariciones de la Virgen, el movimiento de peregrinos vestidos de blanco, que llevan una gran cruz roja, se propaga hacia el sur. Ellos, que en su mayoría actúan de común acuerdo con las autoridades eclesiásticas, proceden cantando laudes, ayunando y oyendo misa. En realidad, son muchos los movimientos que desde hace ya algún tiempo han llegado a nuevas categorías de personas, y si algunos, como el de los Blancos, se refieren al pasado, no faltan los que, en las formas exteriores como en las más íntimas, expresan posiciones nuevas.

El movimiento de los Blancos

Las instancias de reforma de la Iglesia dan lugar a un rico florecimiento espiritual. La inspiración reformadora de los llamados "movimientos de la observancia", nacidos ya a finales del siglo XIV en ámbito franciscano con el objetivo de volver a la pureza originaria de la regla, se extiende a otras órdenes religiosas, y perdura todo el siglo siguiente. Ya desde finales del siglo XIV ha madurado también uno de los movimientos que al parecer concreta más las razones de esa inquietud que caracterizará de modo especial al Cuatrocientos, lo que se llama *devotio moderna.* No por nada en el libro que constituirá el fruto más concreto de este movimiento y difundirá más el pensamiento, el *De imitatione Christi,* se puede leer una reflexión de sabor bastante moderno precisamente sobre este tema de la inquietud: "Quandocumque homo inordinate aliquid appetit, statim in se inquietus fit" ["Cuando el ser humano desea algo de modo desordenado, al instante se inquieta su interioridad"] (*De imitatione Christi,* I, 6).

La devotio moderna

Pero, entonces, ¿por qué el Cuatrocientos parece como atravesado por estas inquietudes? ¿Qué desean estos seres humanos que viven en estos años y por qué? Para tratar de responder estas preguntas es necesario dar un paso atrás, y ver ante todo cuál es el ambiente donde ha madurado este escrito, y luego cuál era la situación de la Iglesia al inicio del siglo.

El *De imitatione Christi,* nacido probablemente en un ambiente monástico y atribuido no sin incertidumbre al monje holandés Tomás de Kempis (*ca.* 1380-1471), aparece anónimo en 1418 y probablemente es impreso en 1472. Ya en su título expone el librito su programa, la imitación de Cristo que todo fiel debe tener en mente, que cada uno —éste es uno

El De imitatione Christi

de los elementos más interesantes—, incluso independientemente de la Iglesia, puede hacer realidad. En realidad, este libro, que tiene una difusión que muchos consideran que tiene el segundo lugar sólo después de la Biblia, no sólo invita a seguir el modelo del Salvador, sino también expone una serie de preceptos y normas de conducta que tienen sus equivalentes en los textos sapienciales o en la sabiduría de los escritores clásicos. Este libro es el producto más acabado de esa espiritualidad hostil a las grandes especulaciones teóricas, que se difundirá enormemente en aquellos grupos de laicos que ya desde finales del siglo XIV parecen realmente como proyectados hacia un cambio significativo. Entre éstos se encuentran sobre todo los Hermanos de la Vida Común, una comunidad fundada por Geert de Groote (1340-1384), un holandés perteneciente a uno de esos grupos sociales cuya participación activa en la vida religiosa ha constituido una de las "novedades" más significativas del Bajo Medievo. Igual que Francisco de Asís (1181/1182-1226), era hijo de comerciante, como comerciantes, por otra parte, habían sido herejes y santos —piénsese, por no mencionar a otros, en Omobono de Cremona (¿?-1197), el primer santo comerciante, precisamente, y en Pedro Valdo (¿?-*ca.* 1207). De Groote se convierte en 1374 y a partir de entonces reúne en torno suyo un grupo de devotos. Nace así el movimiento destinado a caracterizar a un nuevo tipo de religiosidad laica: la *devotio moderna*. En sus primeros tiempos este grupo de devotos es también sometido a acusaciones de herejía; sin embargo, logra obtener la aprobación del papado. Al morir De Groote en 1384 le sucede Florens Radewyns (*ca.* 1350-1400). El *De imitatione Christi* ejercerá una enorme influencia sobre todo en los siglos XV y XVI. Se habrá difundido en Europa y también en Italia desde los Países Bajos, convirtiéndose en un referente para los movimientos religiosos más importantes desde la Reforma protestante hasta la espiritualidad de Ignacio de Loyola (1491-1556).

Pero este texto no sólo habla con acentos modernos de esa inquietud que caracteriza al siglo, sino que nos aporta también un elemento muy útil para comprender la raíz, o al menos una de las raíces; el *De imitatione Christi* nos habla, también aquí con acentos nuevos, de la espera de la muerte. Una espera que muy pronto aparecerá vivida de una manera nueva, hecha objeto de obras que aspiran a prepararla, de iconografías que tratan de fijar su imagen, de un verdadero y propio "arte del bien morir", casi como si el propósito último y prioritaria de la vida fuera esperar el fin. Una espera hecha a la vez de miedo y deseo, miedo a que la muerte llegue de manera *inesperada* y deseo de que, en cambio, sea bien *preparada*. "Dichoso —leemos en el capítulo XXIII del primer libro del *De imitatione Christi*— quien tenga siempre ante sus ojos la hora de su muerte y cada día esté listo para morir."

Para el historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945) "ninguna época ha cultivado con tanta regularidad ni con tanto ahínco la idea de la muerte como el siglo XV" (*El otoño de la Edad Media,* 1991). Hombres y mujeres se aterran no sólo por los sermones de los predicadores sobre el destino

que espera a los pecadores en la ultratumba, sino también por el diluvio de imágenes que representan el esqueleto. Triunfos de la muerte y danzas macabras se convierten en un verdadero y propio clisé artístico y literario como la poética del *ubi sunt,* compendiada en el ritornelo *Où sont les neiges d'antan* [Do están las nieves de antaño] de la célebre balada de François Villon (*ca.* 1431-post 1463), mientras que a la danza macabra se refiere la desconsolada *Ballade des pendus* [Balada de los ahorcados] del mismo autor. Como observa Alberto Tenenti (1924-2002), en un texto ya clásico sobre este tema, "en vez de anunciar las llamas y los tormentos del infierno, la muerte impone el espectáculo de la descomposición orgánica" (*Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento,* 1982). El arte religioso se detiene complacido en la descomposición del cadáver, crudo testimonio de la caducidad del mundo y de la existencia humana, y describe con la fuerza de las imágenes el deseo de morir bien, una aspiración que tendrá una larga duración: *Ars moriendi* es el título de un folleto anónimo, el primero de una larga serie —que culmina en el siglo XVIII tardío con el *Apparecchio alla morte* de Alfonso María de Ligorio (1696-1787)— que tiene una gran difusión en la segunda mitad del siglo XV, y que trata de preparar al fiel al inevitable tránsito extremo.

La imagen de la muerte

Inquietudes y nuevas herejías. La Iglesia entre cismas, antipapas y concilios. Los movimientos radicales

La inquietud que caracteriza al Cuatrocientos no conoce sólo acentos intimistas y, por decirlo así, privados; en la Iglesia que se encuentra en medio de herejía y ortodoxia tiene, sea en los países que han asistido al difundirse de las grandes herejías del pasado más reciente, sea en territorios que no han sido afectados por ellas, una difusión considerable en ciertos aspectos. Si los Países Bajos, como se ha visto, están en el origen de este "replanteamiento laico" de los temas de la vida y de la muerte, Inglaterra ha marcado con la reflexión intelectual de Juan Wiclef (*ca.* 1320-1384) algunos puntos fundamentales de ese giro que, enriquecido en Praga antes y en Alemania después, florecerá en parte en la reforma protestante y en parte en aquellos movimientos que la historiografía ha definido "de reforma popular", llevando adelante una suerte de movimiento paralelo, más radical, más sectario y opuesto sea al mundo católico, sea al de la reforma oficial (Josef Macek, *La riforma popolare,* 1974). Así, pues, no son pocos los países de Europa que ya en el siglo XV están en las posiciones que, de un modo u otro, contribuirán a hacer caer para siempre el monopolio doctrinal y político de Roma. Pero antes de seguir adelante en este análisis, es necesario recordar brevemente qué situación caracterizaba a la Iglesia al inicio del siglo.

La reflexión de Wiclef

Entre finales del siglo XIV e inicios del XV la Iglesia católica, después que termina el periodo aviñonense y tiene lugar el retorno del papado a Roma,

vive el Gran Cisma de Occidente. A los viejos problemas, agudizados con la sede francesa, de rapacidad fiscal y mundanización de la "corte" papal, así como de la utilización impropia de las armas espirituales, se va añadiendo, para condicionar el desafecto de los fieles y la exasperación de las críticas, la serie de los pontífices que se deslegitiman recíprocamente. La situación negativa llega a su apogeo cuando una minoría de cardenales toma la iniciativa de convocar un concilio en Pisa (1409), en el curso del cual declaran depuestos sea al papa de Aviñón Benedicto XIII (1329-1422, antipapa de 1394 a 1417), sea al papa romano, Gregorio XII (*ca.* 1325-1417, papa de 1406 a 1415). Así es como es elegido al solio de Pedro el arzobispo de Milán, Pedro Filargio, con el nombre de Alejandro V (*ca.* 1340-1410, antipapa desde 1409). Pero los dos papas excluidos no aceptan esta decisión y se cae en la paradoja, ésta de veras generadora de grandes inquietudes, de que tres papas reivindiquen la tiara. Aunque —es oportuno precisarlo— esta pluralidad de papas no sea considerada dramática por todos, y la Universidad de París, por boca de uno de sus portavoces, llegue incluso a afirmar que en realidad importa poco "cuántos sean los papas, si dos, tres, o diez, o doce", desde el momento que incluso "cada reino podría tener su propio papa" (Jacques Le Goff, *Le Christianisme médiéval du Concile de Nicée à la Réforme,* en *Histoire des religions,* bajo el cuidado de H. Ch. Push, 1970-1976). En esta situación, el emperador Segismundo de Luxemburgo (1368-1437) impone a Juan XXIII (*ca.* 1370-1419, antipapa de 1410 a 1415), que sucede entretanto a Alejandro V, la convocación de un concilio efectivamente representativo y ecuménico (Concilio de Constanza, 1414-1418). En este importante simposio de autoridades, que finalmente elige a un papa reconocido casi por todos, Martín V (1368-1431, papa desde 1417), de hecho queda sancionado un principio fundamental y, para esos tiempos, revolucionario: el concilio, en cuanto representante de la Iglesia universal, es superior al romano pontífice.

Martín V, un papa para todos

En realidad, el papado ha ido perdiendo prestigio progresivamente después de superar el cisma y adoptando cada vez más las connotaciones de uno de los tantos principados que se habían asentado en Italia: Francesco Guicciardini (1483-1540), en *Storia d'Italia* (IV, 12), escribe que los sucesores de Pedro "comenzaron a parecer más príncipes profanos que pontífices". Abandonadas las antiguas pretensiones teocráticas, el papado tiene a corto plazo la urgente necesidad de repristinar su propia autoridad contra los conciliaristas y para ello se apoya justamente en los príncipes, concediéndoles una participación congrua en las utilidades de la gestión de los negocios eclesiásticos, a expensas de los fieles: antes de que Martín Lutero (1483-1546) haga estallar el escándalo, la indicción de las indulgencias es objeto de negociaciones entre príncipes locales y funcionarios papales que inevitablemente concluyen en un acuerdo recíprocamente ventajoso, al que sirve de contrapeso el cada vez más marcado escabullirse del papado de las actividades más propiamente pastorales (Giorgio

La supremacía del concilio sobre el papado

Chittolini, *Papato, corte di Roma e stati italiani dal tramonto del movimento conciliarista agli inizi del Cinquecento,* en *Il papato e l'Europa,* al cuidado de Gabriele De Rosa y Giorgio Cracco, 2001).

Pero se equivocaría quien pensara que el concilio, ciertamente más "democrático" en el plano de la organización eclesial, es también menos dogmático en el campo de la definición de los principios de la fe, y más dispuesto a salir al encuentro de las ansias e inquietudes que tanto habían acrecentado las recientes situaciones. El Concilio de Constanza sigue teniendo la impronta de una intransigencia absoluta en el plano de la ortodoxia; y si el ya recordado Wiclef, que había promovido también la primera traducción inglesa de la Biblia, había podido terminar su vida tranquilamente, no obstante que algunas de sus posiciones fueran ciertamente no ortodoxas, (no sólo había puesto en tela de juicio los diezmos y el primado papal, sino también había negado entre otras cosas la transustanciación y el culto a los santos), he aquí que el Concilio, en cambio, declara herejes sus propuestas y condena a Jan Hus (*ca.* 1370-1415), que en tantos puntos —pero no, por ejemplo, sobre la transustanciación— replanteaba esas tesis. Hus, no obstante estuviera provisto de un salvoconducto, fue condenado a la hoguera y quemado vivo el 6 de julio de 1415.

La intransigencia conciliarista

Sigue siendo memorable la conmovedora carta que le escribe a Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444) Poggio Bracciolini (1380-1459), quien asiste en Constanza al suplicio de un discípulo de Hus, Jerónimo de Praga (*ca.* 1370-1416), y queda impactado por su valentía. Poggio (que se encuentra en Constanza por deberes de su oficio en la secretaría pontificia) refiere que Gerónimo, al alabar a Jan Hus, declara que "éste no había sostenido nada contra la Iglesia, sino contra el abuso de los sacerdotes, contra la soberbia, el fasto y la pompa de los prelados. En efecto, puesto que los patrimonios eclesiásticos se deben esencialmente a los pobres, luego a los peregrinos, en seguida a la fábrica de las iglesias, a ese hombre le había parecido indigno que vivieran derrochando en meretrices, en banquetes, en perros, caballos, vestidos y otras cosas indignas de la religión de Cristo" (*Epistola Poggii de morte Hyeromini Pragensis,* 1416).

Una venganza póstuma se abate sobre el mismo Wiclef: su cadáver, con un procedimiento no carente de precedentes macabros, es exhumado e incinerado en la hoguera en 1428. Naturalmente —y también éste es ciertamente elemento que nos puede dar una idea del significado histórico real de esas inquietudes— ha de subrayarse que el martirio de Hus no está condicionado sólo por motivaciones doctrinarias, sino también políticas, por temor a que sus posiciones puedan soldarse con el movimiento patriótico bohemio. Después de la muerte de Hus, a la cabeza del movimiento se ponen los maestros de la universidad, que utilizan el cáliz como símbolo de su organización. En suma, la ejecución de Hus provoca desórdenes y tumultos, que desembocan en una verdadera y propia guerra de casi 20 años entre las tropas impe-

riales y los bohemios, pero también entre los reformadores mismos. A estos intentos de poner en práctica esa reforma "popular" o desde abajo, pertenece el ala radical del husitismo, que, después de romper los puentes con los utraquistas más moderados, se establece en el monte Tabor, en las cercanías de la ciudad de Serimovo Usti, en la Bohemia meridional, donde, a la espera del fin del mundo que considera inminente, instaura una comunidad que pretende proceder del comunismo de la Iglesia primitiva. Los taboritas, como también comienzan a ser llamados estos husitas radicales, no sólo rechazan todo modelo de organización eclesiástica, sino también estatal, y por tanto no tienen intención de pagar tasas ni diezmos. Predican el exterminio de los pecadores y de los enemigos de la comunidad, en particular de nobles y prelados. Como habrá de acaecer a los anabaptistas un siglo después en Múnster, la comunidad establecida en Tabor es tomada por asalto y exterminada; entre las acusaciones que les lanzan los husitas moderados se encuentra aquella, antiquísima y reiterada tantas veces, de practicar el amor libre. La comunidad de los Hermanos y Hermanas del Tabor es destruida en 1421 por el ejército guiado por Jan Žižka (*ca.* 1360-1424). Algunos centenares de milenaristas son asesinados y quemados en la hoguera. Para justificar esta violencia, los utraquistas victoriosos redactan también una lista de todas las teorías heterodoxas profesadas por estos herejes a quienes ellos llaman pikartos. Entre los otros movimientos que, de alguna manera, aunque repudiando el milenarismo revolucionario, expresan las inquietudes, merece por lo menos ser mencionado el de Petr Chelcický (*ca.* 1390-*ca.* 1460) que en su proyecto de renovación de las comunidades cristianas, en nombre de una igualdad utópica originaria, repudia, quizá por vez primera sin ninguna ambigüedad, la doctrina social medieval que ve en la división en tres clases la jerarquía social verdadera y más justa.

Husitas, utraquistas

La herencia taborita, como también la de Chelcický, la recoge parcialmente la Unidad de los Hermanos Bohemios, los cuales aceptan la doctrina de los taboritas pero repudian la violencia, y logran obtener, después de cismas, divisiones y compromisos, una tolerancia relativa y tácita: la Dieta de Kutnà pone término en 1485 a los conflictos entre católicos y husitas moderados utraquistas, sancionando un principio embrionario pero fundamental de libertad religiosa, del que indirectamente se benefician también los Hermanos Bohemios, si bien no son expresamente mencionados en las capitulaciones de paz.

La Unidad de los Hermanos Bohemios

Inquietudes, profetismo, intolerancia. El ansia de futuro y la intolerancia de finales del siglo XV

Pero los milenaristas del Tabor no encarnan sino una de las ramas del profetismo escatológico del siglo XV; la inquietud de este periodo plantea problemas

de interpretación demasiado complejos como para poder dar una definición completa, y sobre todo como para poderla encerrar en la lógica quizá demasiado racional que opone devociones antiguas y devociones modernas, a defensores del poder papal y defensores del concilio, herejía y ortodoxia. Lo que verdaderamente parece alimentar la inquietud en los umbrales de la modernidad, es, además de una voluntad de cambio, un ansia de futuro, un deseo de conocer y prever las cosas últimas, la voluntad de cambiar el sentido de la dirección de los acontecimientos del mundo y de la historia. En otras palabras, es el retorno de los aspectos proféticos y apocalípticos que cíclicamente han atravesado la historia del cristianismo. Por decirlo con un investigador autorizado, "es un dato de hecho ahora cierto que durante todo el curso del siglo XV, en Italia como en el resto de Europa, continuó operando todavía la antigua fascinación de la interpretación joaquimita y seudojoaquimita de los eventos pasados, presentes y futuros de la historia sagrada y profana"; interpretación encargada a la difusión, como sabemos, también de colecciones de profecías (Cesare Vasoli, *L'influenza di Gioacchino da Fiore sul profetismo italiano della fine del Quattrocento e del primo Cinquecento,* en A.A. V.V., *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento,* al cuidado de Gian Luca Potestà, 1991). En realidad, los anuncios del inminente fin de los tiempos, arraigados en el corazón mismo del cristianismo, no maravillan por su aparición. Y a la derrota de la línea de reforma conciliar, corresponde, como se ha escrito, también la derrota de aquel otro filón, de tipo apocalíptico y profético, que desde hace tiempo busca, sobre todo a través de "una gran obra colectiva de conversión", un camino para llegar a una renovación de la Iglesia; renovación ésta, a la que aspiran, por diversos caminos, la predicación popular del Trescientos y la del Cuatrocientos, y todas esas "iniciativas parciales de reforma de las órdenes" que son las "observancias" (Giovanni Miccoli, *La storia religiosa,* en *Storia d'Italia,* II, 1974). También fenómenos aparentemente alejados entre sí como la institución del Oratorio del Divino Amor en Génova (1497), una confraternidad que se difunde en varias ciudades italianas, o el intento contemporáneo y desafortunado de instaurar una república teocrática en Florencia por parte de Savonarola (1452-1498), se enmarcan en esta misma atmósfera inquieta que tiende a realizar esas reformas *in capite et in membris* invocadas por todos.

Profecías y apocalipsis

Entre los hechos más importantes que son objeto de una lectura en clave profética están naturalmente las guerras de Italia y la incursión de Carlos VIII (1470-1498) en Italia, en quien Savonarola ve al *Carolus redivivus*. Justamente a Carlos VIII se adaptan efectivamente las profecías de la Sibila Tiburtina y del seudo-Metodio relativas al emperador de los "últimos días". El Apocalipsis estaba cerca y un segundo Carlomagno habría de aparecer pronto. Savonarola sería quemado pronto, aunque sea después de haber sido asesinado, como hereje arrepentido, y Florencia pronto

Carlos VIII, el Carolus redivivus

habría regresado al orden. Pero el periodo del profetismo va mucho más allá del Cuatrocientos, caracterizando también al siglo sucesivo hasta los años Treinta, para luego terminar casi de improviso después de la coronación de Carlos V (1500-1558) y el saqueo de Roma (Occttavia Niccoli, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento,* 2007).

Pero la inquietud, sea cual sea su matriz, a menudo muestra también su cara marcadamente intolerante, y este breve cuadro sería ciertamente incompleto si no se mencionara la intolerancia que se concreta sobre todo respecto de dos fenómenos de los que, no obstante que la historiografía haya mostrado en varias ocasiones un gran interés, todavía sabemos demasiado poco: la intolerancia contra los "pérfidos judíos" y la intolerancia contra las brujas, intolerancias que se vuelven a agudizar en los últimos decenios del siglo XV. Un episodio inquietante ceba la primera: en 1475, en Trento, un niño de dos años, Simonino (¿?-1475), es encontrado el domingo de Pascua casi desangrado en las cercanías del gueto. El príncipe obispo, Johannes Hinderbach (1418-1486), acusa a los judíos de haber sacrificado al pequeño inocente en el curso de un homicidio ritual —acusación de homicidio ritual que hasta ahora sigue encontrando increíblemente quien la sostenga—. Los expulsa de la ciudad y se vuelve promotor de un culto a la pequeña víctima que tendrá gran difusión en los valles alpinos, y que primero fue hostilizado por Roma, pero luego admitido después de casi un siglo, cuando Simonino fue reconocido santo. Sólo cuatro siglos después, en 1965, tal culto será definitivamente suspendido (Anna Esposito y Diego Quaglioni, *Processi contro gli ebrei di Trento 1475, 1478,* 1990; Tommaso Caliò, *La legenda dell'ebreo assassino. Percorsi di un racconto antiebraico dal Medioevo ad oggi,* 2007).

Los tratados contra la brujería

Otro gran capítulo de la intolerancia vinculado ciertamente a inquietudes e incertidumbres es el que se refiere a la improvisa agudización de la persecución de las brujas. En 1487 se publica el tratado más célebre y sistemático contra la brujería para uso de los inquisidores: el *Malleus maleficarum* [*Martillo de las brujas*], escrito por dos dominicos, Heinrich Krämer (*ca.* 1430-1505) y Jakob Sprenger (*ca.* 1436-1494), que tendrá numerosas ediciones. La publicación había sido precedida de la bula de Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) *Summis desiderantes* (1484), que encomendaba a los dos autores la tarea de reprimir la brujería en el valle del Rin. En realidad, no se trata del primer manual del género: el *Formicarius* de Johannes Nider (1380-1438) había sido publicado póstumamente en Colonia en 1475, otros lo habían precedido, otros lo seguirán y, sobre todo, a las palabras de los manuales seguirán los procesos y las condenas. Aunque quizá sea necesario corregir el juicio de Huizinga, según el cual precisamente el Cuatrocientos ha sido más que ningún otro el siglo de la persecución de las brujas, es de todas maneras verdadero que éste fue el siglo que vio su primera formalización consumada y un fuerte incremento de esa cacería. Una vez asimilado el pacto con el diablo a la acusación de herejía, la

máquina de los procesos inquisitoriales, sobre todo en algunas zonas europeas, funcionará sin tropiezos. Será necesario esperar los primeros 20 años del siglo XVII para registrar una disminución significativa de tales procesos.

En todo caso, hayan sido cuales hayan sido los campos en los cuales la inquietud del Cuatrocientos haya encontrado su expresión, de la devoción que involucra con formas nuevas a diversos estratos sociales, a la predicación apocalíptica que acompaña el triste periodo de cismas y antipapas y el de las "perversas" guerras de Italia; del profetismo que ve en la inminente intervención de Dios la única solución a la tan esperada *renovatio,* a las intolerancias que al parecer hacen caminar hacia atrás el tiempo de la historia; es justamente y sólo en la diversidad de tales situaciones donde se puede medir la riqueza y al mismo tiempo la contradictoria superposición de problemas que caracterizan el siglo. Será sólo la explosión de la reforma luterana la que logrará dar un orden a esta complejidad.

Véase también
Historia "El papa y las jerarquías eclesiásticas", p. 183; "Las órdenes religiosas", p. 189; "La cacería de brujas", p. 219; "La Inquisición", p. 224; "La vida religiosa", p. 243.
Literatura y teatro "La religión de los humanistas", p. 542; "La predicación", p. 546; "Poesía religiosa: las loas", p. 550.

LA INSTRUCCIÓN Y LOS CENTROS DE CULTURA

MARIA ANNA NOTO

El Cuatrocientos es un siglo de transformaciones que tienen relevancia para el universo cultural y didáctico, si bien los cambios parecen mucho más graduales de lo que el apremiante avance del clima humanista renacentista dejaría creer y todavía envueltos en la arraigada tradición de estudios de matriz medieval. La revaloración de los clásicos como portadores de un conjunto de valores fuertemente centrados en las capacidades humanas y la experimentación de nuevas formas de aprendizaje, fundadas en la ampliación del horizonte disciplinar y en la adopción de un método crítico basado en la confrontación analítica de doctrinas y opiniones variadas, conviven con la hegemonía de la tradición aristotélico-tomista empernada en la referencia a los autores y textos consolidados. En este clima la circulación de los nuevos movimientos culturales ocurre prevalentemente en lugares e instituciones que no son las escuelas ni las universidades, sedes de la enseñanza oficial.

Tradición e innovación: elementos medievales permanentes y desarrollo del humanismo

En el siglo XV el florecimiento del humanismo ya ha alcanzado niveles maduros de expresión y difusión en la Europa occidental y sobre todo en la península italiana, que sin lugar a dudas es la cuna de un despertar cultural extraordinario, de naturaleza poliédrica y pluridisciplinar. Tal movimiento de arte y pensamiento, sin embargo, no sólo hunde sus raíces en fermentos y experiencias que ya habían empezado en el periodo medieval, sino también encuentra la tenaz resistencia de la docencia escolástica y académica, que durante largo tiempo seguirá anclada todavía en los tradicionales *curricula studiorum* dominados por la convicción de que las *auctoritates* son intocables, por la invariabilidad de los currículos disciplinares y los textos utilizados, por la rigidez del método de la memorización (mnemotécnico), la estandarización de los procesos de aprendizaje basados en la adquisición de técnicas de razonamiento y argumentación rigurosamente acreditadas. El incontrovertido predominio de la escolástica en los lugares oficiales de formación se traduce en una comunidad cultural general de letrados, para quienes el aristotelismo, además de constituir el modelo con el que se ha uniformado su instrucción, se manifiesta como "una suerte de *koinè,* un conjunto de modos de decir y de pensar, definiciones, conceptos, conocimientos de naturaleza variada, explícitos o implícitos que, inculcados desde los años de la escuela, se imponían casi universalmente con la fuerza de la evidencia"; para los intelectuales de la época el aristotelismo es "ante todo una lógica, un arte del silogismo entendido como la técnica demostrativa por excelencia" (Jacques Verger, *Gli uomini di cultura nel Medioevo,* 1997).

Aristotelismo y escolástica

No obstante el traje formal del universo educativo tradicional, se debe retener que en el curso del siglo XV la estructura curricular de los institutos de instrucción va enriqueciéndose progresivamente con nuevas disciplinas y, aunque difícilmente permeables a la cultura humanista, las universidades muestran que no dejan de ser la sede privilegiada de los intercambios intelectuales y todavía se inspiran en un cosmopolitismo fértil, favorecido por la fructífera costumbre de la *peregrinatio* académica. Docentes y sobre todo estudiantes se desplazan físicamente de una sede universitaria a otra en búsqueda de un continuo ahondamiento de los conocimientos, siendo artífices ellos mismos de productivos flujos de saber, a los que la unidad religiosa europea —aún no perturbada— les permite mantener un espíritu internacional. La dimensión cosmopolita de la cultura aún no ha sido atacada por la fractura confesional provocada por la imposición del protestantismo que, fracturando Europa, determinará una proliferación de nuevas fundaciones universitarias —promovidas y subvencionadas por los poderes públicos, necesitados de orientar y controlar la formación de las élites—, que

Las universidades

tenderán a redimensionar la vocación supranacional, replegándose en un plano esencialmente regional.

En el Cuatrocientos la formación de los letrados, los juristas, los hombres de ciencia ocurre en las universidades, que confieren títulos y conservan un prestigio casi inalterado, no obstante que las experiencias de los intelectuales se cumplan y alcancen los nuevos ideales culturales en contextos diversos a los sitios oficiales de instrucción. Si éstos siguen caracterizados en general por tener una matriz religiosa, el espíritu laico del Renacimiento penetra las ciudades, las cortes, los círculos culturales, los talleres de los artistas, las academias, generando un creciente fervor que propende a la unitariedad sustancial de la cultura, a la integración de las disciplinas y las experiencias cognitivas, a un conocimiento de la realidad que aspira a ser ecléctico y global. Ejemplos iluminadores de tales tendencias son los itinerarios de vida y trabajo de Leonardo da Vinci (1452-1519), Leon Battista Alberti (1406-1472), Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) —sólo para citar algunos nombres—, quienes cultivan a la vez pasiones y actividades múltiples que van de la poesía a la pintura, de la literatura a la escultura, de las matemáticas a la arquitectura, con una perspectiva orgánica y armoniosa del saber.

La revaloración de la experiencia terrena del ser humano, con sus valiosas potencialidades, hace que aflore gradualmente la necesidad de reformar los sistemas educativos vigentes, que comienzan a parecer inadecuados a la sensibilidad emergente. Es Italia la que se vuelve fuente de inspiración y agente de promoción de la extraordinaria renovación cultural de los siglos XIII a XVI, no menos que la que ofrece los principales itinerarios de experimentación de nuevos ideales pedagógicos orientados a obtener un desarrollo integral de la personalidad: los *contubernia* humanistas —un especie de pensionados no universitarios pero muy selectivos— creados por Guarino Veronese (1374-1460) o Vittorino da Feltre (*ca.* 1373-1446) conjugan la sólida tradición de la enseñanza de las escuelas de gramática con la integración de contenidos disciplinares y estilos educativos de tipo innovador, que contemplan la armoniosa edificación del cuerpo y la mente, amplían la gama de los textos de estudio y hacen más extensa la lectura de los clásicos, en el espíritu renacentista de la consecución de la *virtus* humana. La pedagogía se renueva con el redescubrimiento de autores como Quintiliano (*ca.* 35-*ca.* 96) y Plutarco (*ca.* 45-125), que se vuelven puntos de referencia obligada por lo que respecta a los tratados sobre educación elaborados en el curso del Cuatrocientos, entre los que se recuerdan *De liberorum educatione* de Eneas Silvio Piccolomini —el futuro papa Pío II (1405-1464, papa desde 1458)— y *De ordine docendi et studendi* elaborado por Bautista (1434-1513), hijo de Guarino Veronese.

Los contubernia

En este ambiente cultural el hombre se ve impulsado a "osar", a investigar la realidad, a interpretarla, a desarrollar actitudes críticas tomando como base análisis, comparaciones y elaboraciones. La invención de la im-

prenta, en pleno siglo XV, representa un fenómeno revolucionario que acelera tales procesos: la multiplicación de los libros favorece enormemente la divulgación de los conocimientos y permite la difusión de opiniones diversas, la comparación de visiones divergentes, el discernimiento de ideas, conceptos, enunciados, la reelaboración de información.

Las escuelas y las universidades

En el siglo XV la enseñanza en todos los grados de instrucción está dominada por el latín. Si bien la lengua vulgar, además de ser la lengua hablada por todas las clases sociales, ya se ha afirmado ampliamente también en el ámbito literario, contable y a veces en el legislativo, la lengua de la cultura, de la Iglesia, del patrimonio bibliotecario de la erudición occidental, de la escuela es el latín, en el que están codificados todos los saberes disciplinarios contenidos en los textos utilizados en los institutos de instrucción y con el que se expresan también oralmente en contexto escolar. Está completamente documentado que esta praxis estaba presente en el ámbito académico, mientras que es lícito sostener que con respecto a la instrucción elemental a menudo se deroga tal principio, transmitiendo en lengua vulgar una parte de los conocimientos. Esto no obstante, la instrucción se presenta centrada globalmente en el latín y produce una sociedad caracterizada por un marcado bilingüismo: en la escuela se estudia en latín, en la vida cotidiana se usa la lengua vulgar.

Latín y lengua vulgar

Hemos puesto en evidencia cómo en el Cuatrocientos la instrucción se imparte preferentemente en instituciones que van de la escuela de gramática a la universidad, si bien es necesario considerar que por lo que se refiere a la enseñanza básica ya está bastante difundida la praxis del preceptorado privado adoptada por la aristocracia, que comienza a atribuir una cierta importancia a la preparación cultural de sus propios retoños, más allá del adiestramiento militar tradicional al que estaban destinados electivamente. Para los niños de las familias que no tienen la posibilidad de pagar un preceptor, el aprendizaje de los rudimentos de la lectura y escritura ocurre a través de la madre —en el caso en que ésta posea un mínimo nivel de alfabetización— y frecuentando las escuelas que, según los años de estudio que se transcurra en ella y la competencia de los maestros, ofrecen una preparación que puede oscilar entre la adquisición de los elementos fundamentales de la gramática y el estudio propedéutico de las disciplinas enseñadas en la universidad.

Alfabetización

El porcentaje de asistencia a la escuela y de consecución de niveles al menos esenciales de alfabetización difieren en las diversas áreas europeas y son distintas en los centros urbanos y las zonas rurales. Los factores que influyen en estos aspectos están constituidos por la difusión y distribución de las insti-

tuciones educativas a lo largo y ancho del territorio, por los costos de la instrucción —que es de paga—, por las exigencias y las expectativas familiares con respecto a la formación de los hijos. A la mayoría de ellos les basta aprender a leer, escribir y hacer cuentas: a menudo lo aprenden de los párrocos, que toman medidas para proporcionar una educación religiosa esencial, además de los rudimentos del saber básico. También existen escuelas destinadas prevalentemente a la formación de la clase burguesa y mercantil, en las que se pone especial cuidado en el desarrollo de las habilidades de cálculo y contabilidad; así como también la preparación de los artesanos, pero también la de los pintores y los escultores, se lleva a cabo a través de un aprendizaje más o menos largo en los talleres.

Las artes liberales

Para quien tiene la fortuna de inscribirse en la escuela de gramática, el currículum completo está orientado aún por el sistema tradicional de las siete artes liberales (agrupadas en un *trivium,* compuesto de gramática, dialéctica y retórica, y un *quadrivium,* que comprende aritmética, geometría, música y astronomía), aunque de hecho tal clasificación haya dejado de ser operativa desde hace ya bastante tiempo y se haya abierto progresivamente a la integración de otras disciplinas, influida sea por el avance de los nuevos movimientos culturales, sea por las nuevas exigencias sociales. En general, el aprendizaje, fundado en el método de la memorización, consiste en la adquisición inicial de los elementos de la gramática latina, integrados por una incluyente educación religiosa y moral. Este itinerario, siempre marcado por el ideal cristiano y orientado a fines edificantes, se realiza con el apoyo, la mayoría de las veces estandarizado, de textos consolidados: el salterio (una colección de salmos), textos litúrgicos fáciles, luego el acreditado manual de Elio Donato (siglo IV) para la gramática y un florilegio para ejercitarse en la traducción (por ejemplo: los *Distici* catonianos, la *Ecloga Theoduli* y el *Aesopus* del repertorio clásico, el *Fior di Virtù,* las *Vite dei Santi,* el *Floretus* de las antologías cristianas). La ampliación a otras obras y autores se verifica al proseguir el curso de los estudios, cuando el currículo prevé la introducción de los alumnos en la entera gama de los *studia humanitatis,* que contemplan la lógica y las artes liberales, entre las cuales, gracias al impulso de los nuevos ideales formativos, se afirman la historia, la filosofía moral, la poesía, que tienen a uno y otro lado los saberes del *quadrivium.*

Una serie de textos modelo

Las escuelas de gramática pueden surgir por iniciativa pública (anexas a las catedrales, las iglesias o los monasterios; subvencionadas por las administraciones de la ciudad o por corporaciones) o privada (administradas por maestros más o menos calificados, que viven de las cuotas pagadas por los alumnos) y ser confiadas a docentes laicos o más a menudo eclesiásticos, cuya preparación varía muchísimo de caso a caso y condiciona fundamentalmente la calidad de la instrucción.

La prosecución de los estudios, para aquellos pocos que pueden permitírselo a causa de los costos muy elevados y del carácter fuertemente selectivo

de los institutos de formación, tiene lugar en las universidades. Estructuradas como organismos que tienen autonomía para elegir docentes, adoptar programas de estudio y conferir títulos, están dotadas de reglamentos rígidos que disciplinan la vida de docentes y discentes, quienes tienen la obligación de expresarse exclusivamente en latín, incluso en el curso de las conversaciones extraacadémicas. El acceso a la universidad, que está reservado a estudiantes más jóvenes respecto de hoy, está subordinado a un adecuado conocimiento de la lengua latina. Los cursos universitarios tienen una duración variable y sólo pocos alumnos cursan el currículo académico completo. Éste comienza con la enseñanza de las artes liberales, que acentúa, progresivamente ampliado y profundizado, el itinerario de estudios emprendido en el grado escolar precedente. Los niveles superiores de instrucción académica contemplan el estudio de la teología, la medicina, el derecho. Entre estas disciplinas predomina el derecho, que, en la doble rama de derecho civil y derecho eclesiástico, representa la meta formativa más anhelada por el prestigio de su tradición y porque se puede emplear en el universo socioprofesional.

Modelo nordeuropeo y modelo mediterráneo

Gracias también a los ateneos, la Italia del Cuatrocientos reviste un papel privilegiado sea respecto a la antigüedad de la fundación, sea respecto a la reputación internacional. Los historiadores han distinguido dos "modelos" universitarios preponderantes en la Europa del Medievo tardío: el "modelo mediterráneo", de matriz boloñesa, en el que predomina el derecho, y el "modelo nordeuropeo", de matriz parisina, en el que prevalecen las artes liberales junto con la filosofía y la teología.

Los otros centros de cultura

El fervor renacentista penetra lentamente en los sitios oficiales de transmisión del saber, mientras que se afirma precozmente —en particular en la península italiana— en las ciudades y en las cortes principescas y nobiliarias, entre las cuales ocupan el primer lugar la Roma papal, la Nápoles angevina y luego aragonesa y los señoríos de la Italia centro-septentrional. Con todo, no hay que descuidar el hecho de que a menudo en los centros culturales "alternativos" a las universidades se encuentran los mismos personajes que se hallan integrados en la instrucción escolar y académica, signo de un proceso cultural que paralelamente a la línea tradicional tiende progresivamente a transfundirse con ella.

Soberanos y príncipes promueven la cultura

En el siglo XV intelectuales, poetas y artistas, cultores de los nuevos ideales humanistas, encuentran en los soberanos, los príncipes y los cardenales generosos promotores de sus obras y de su compromiso cultural, pudiendo contar con un apoyo económico indispensable y sobre todo con la posibilidad de expresar de modo gratificante su arte. Las moradas de los príncipes se precian de ser placenteros lugares para el ejercicio

literario, las serenas conversaciones culturales, el proficuo intercambio de ideas, el lugar privilegiado de encuentro de pensadores, escritores y artistas famosos, que terminan encajando en un proyecto que sirve a la afirmación del poder político. La cultura se ve promovida también por el montaje de colecciones de obras de arte y de libros, cuya brillante ilustración representa la Biblioteca Vaticana, dotada en esos años por los pontífices Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447) y Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471).

Bajo los auspicios de las autoridades florecen cenáculos culturales que aspiran a caracterizarse como espacios permanentes de comunidad intelectual, orientados a la confrontación y promoción de estudios que en el campo literario se mueven a lo largo del doble binario del redescubrimiento del latín clásico y el ennoblecimiento de la lengua vulgar. La Academia Pontaniana de Nápoles y la Academia Romana fundada por Julio Pomponio Leto (1428-1497) constituyen espléndidos ejemplos de una vida social cultural que trata de revalorar el *otium* de la actividad intelectual, que atribuye superioridad intrínseca a la dimensión contemplativa de la experiencia humana y trata de recuperar los valores cultivados por el mundo clásico. La exaltación de la estética, la elegancia, del culto a la amistad, la costumbre del entretenimiento ameno e inteligente representan los quicios de la formación ideal del hombre de cultura.

Véase también
Historia "Las señorías en Italia", p. 123; "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.
Filosofía "El 'renacimiento científico'", p. 273; "La tradición aristotélica en la Italia del Cuatrocientos", p. 283; "Leon Battista Alberti: el *homo faber,* el tiempo y la pedagogía filosófica", p. 321.
Ciencia y tecnología "Textos antiguos y nuevos saberes: botánica y medicina", p. 381; "Leonardo da Vinci", p. 417.
Literatura y teatro "Leon Battista Alberti y el humanismo vulgar en Italia", p. 494.
Artes visuales "Leon Battista Alberti", p. 625.

LA VIDA RELIGIOSA

Vittoria Fiorelli

Fermentos religiosos de pujante viveza sacuden Europa en una época que se caracteriza por profundas mutaciones políticas y sociales, acompañadas de pobreza y un continuo estado de beligerancia. Una sed generalizada de espiritualidad atraviesa las poblaciones llevando consigo

una exigencia de renovación causada por viejos y nuevos males a los que la Iglesia al parecer no sabe ni puede responder. Este clima hace crecer la exigencia de una renovación profunda de los hábitos de las personas individuales como también de los grupos y promueve todas las formas de apostolado laico que constituyen el verdadero código distintivo de la vida religiosa en el Cuatrocientos.

En los albores del siglo XV entre los cristianos de Europa cunde una vaga sensación de extravío, provocada por las atormentadas peripecias religiosas que acaban de transcurrir. La herida de la cautividad aviñonense del papado, unida al fortalecimiento de las Iglesias nacionales, agudiza entre los fieles la percepción de que las instituciones eclesiásticas se alejan progresivamente de la necesidad de espiritualidad que las une.

La imposibilidad de soportar la mundanización de la Iglesia y el fortalecimiento de su papel político crecen al mismo ritmo que el deseo de una religiosidad más íntima, que se concreta en el anhelo nostálgico de una religiosidad de los orígenes idealizada cuyas connotaciones fundamentales son la simplicidad y el rigor.

La *devotio moderna*

Este clima prepara el terreno para la amplia resonancia que ha conquistado la *devotio moderna*. El movimiento se inspira en el magisterio del diácono flamenco Geert de Groote (1340-1384), que en la segunda mitad del siglo XIV predica la reforma de las costumbres y de la moral contra la simonía, la acumulación de los beneficios, el concubinato de los sacerdotes y las malas costumbres del clero en general. De su predicación nacen los Hermanos de la Vida Común, que entre 1400 y 1450 fundan numerosas comunidades en los Países Bajos y Alemania. A la base de esta nueva actitud espiritual se encuentra el rechazo a una excesiva intelectualización de la religión en favor de una meditación humilde y contemplativa de la humanidad de Cristo y su Pasión, que se traduce en un ideal de caridad fraterna vuelto concreto en el ahínco evangelizador invertido en el mundo.

Humildad y contemplación

Compartir este renovado modo de entender el sentimiento religioso reúne a grupos en los cuales los laicos caminan al lado de los eclesiásticos en la elaboración de un modelo de espiritualidad más personal, apartada de las solicitaciones del mundo, pero empeñada en llevar los valores de la religión a la vida cotidiana. El creyente se siente impulsado a enriquecer su propia alma con la oración personal y la práctica de las virtudes siguiendo los consejos de un director espiritual que debe dar seguimiento a los progresos y corregir los excesos o defectos. De este modo se somete a los deberes de la moral sin llevar a cabo proezas extraordinarias, sino realizando un ideal de

decoro y moderación. Como momentos fundamentales de la edificación interior se consideran la ascesis y el recogimiento meditativo. En particular se difunde la práctica de los ejercicios que no comportan más las grandes pruebas de la ascesis austera, sino ayudan a vivir de un modo mejor el espíritu del mensaje evangélico. La devoción es entendida como sumisión humilde y completa a la voluntad de Dios, nutrida y acompañada de la lectura de los textos sagrados y los escritos místicos, lejos de las sutilezas teológicas y las disputas doctrinales.

Los libros de piedad

A consecuencia de la invención de la imprenta adquieren una función central los libros de piedad, destinados a ejercer gran influjo en los comportamientos de los fieles y a proporcionar modelos e instrumentos de formación espiritual. Uno de los manuales de devoción individual más conocidos en Europa, producto de los ambientes de la *devotio moderna,* es la *Imitatio Christi (Imitación de Cristo),* escrito probablemente por Thomas Hemerken (*ca.* 1380-1471), el agustino que se formó en la escuela de los Hermanos de la Vida Común, más conocido como Tomás de Kempis. La obra, en polémica con las formas exteriores y teatrales de religiosidad, está constituida por una serie de preceptos que hay que leer y meditar con el fin de mortificar la voluntad, anulando totalmente la propia personalidad.

La lectura individual se vuelve rápidamente un complemento importante de la religiosidad moderna y fortalece el sentido de pertenencia a la esfera de lo sagrado, que lleva a redimensionar cada vez más toda forma de mediación institucional. La preponderancia de la palabra de Dios con respecto a su interpretación y el valor salvífico atribuido al Evangelio hacen proliferar las traducciones de los textos sagrados y la circulación de antologías y florilegios destinados a la práctica de la oración mental.

También las hagiografías tienen una gran suerte que hace de ellas los primeros verdaderos *best sellers* de la historia de la industria editorial.

La santidad

El culto a los santos, lugar privilegiado de encuentro de cada creyente con la presencia de lo sagrado, responde a la necesidad apremiante que tiene el ser humano de superar sus miedos y confiarse a la protección sobrenatural. Por este motivo, una época que se caracteriza por profundas mutaciones políticas y por la extensión de la crisis social hace que emerja la necesidad de seguridad colectiva que encuentra respuesta en fenómenos de religiosidad profética, los cuales se difunden en ambientes culturales diferenciados y van acompañados de una predicación apocalíptica. El modelo de santidad que

caracteriza a la religiosidad del Cuatrocientos tiene, pues, una fuerte connotación taumatúrgica que se enriquece con el compromiso civil y la cercanía a las poblaciones y hace que pierda autoridad la preeminencia de la dimensión ascética que ha caracterizado el periodo precedente. Este nuevo curso de la devoción popular impulsa a la Iglesia a fortalecer la praxis del reconocimiento de los cultos locales por parte del papa, que se acredita a partir de los años cuarenta del siglo XV. Esto permite a la curia romana tener un control de la gran cantidad de hombres y mujeres muertos y muertas en olor a santidad, en torno a quienes nacen cultos espontáneos que corren el riesgo de adoptar connotaciones poco respetuosas de los principios espirituales y las conductas reconocidas por las jerarquías eclesiásticas.

El modelo de santidad en el siglo XV

El entrelazamiento de dimensión mística y visionaria y profetismo marca profundamente la personalidad espiritual de las mujeres. Su capacidad de conquistar una red devocional de amplio aliento proyecta su carga carismática en una dimensión política e institucional, concediendo a las mujeres un poder informal al interior de la Iglesia y de la sociedad. Hasta los inicios del siglo XVI, en efecto, las “santas vivas” ascienden al papel de consejeras escuchadas por los príncipes que gobiernan la Italia centro-septentrional y a icono de la identidad de los súbditos. Es el caso de las beatas Osanna Andreasi (1449-1505), que vive en la corte de los Gonzaga, y Verónica de Binasco (1445-1497). Pertenecientes a menudo al mundo laico, estas mujeres provienen de familias modestas que no se pueden permitir ingresarlas en un monasterio.

Las “santas vivas”

Los comportamientos devotos

A partir del siglo XV el proceso de interiorización de las identidades religiosas provoca una percepción diversa del pecado y, por tanto, de los comportamientos devocionales tanto de los individuos como de los grupos. El renovado empeño de las órdenes reformadas y su acción directa e incisiva influyen en la actitud de la gente a la hora de vivir su propia existencia personal y profesional y difunden la convicción de que la moral es un deber absoluto que implica, junto con el compromiso meditativo, una práctica sacramental más regular. Esto ayuda a que los fieles tengan conciencia de ese sentido de pertenencia social, obtenido a través de conductas miméticas y compartidas, que constituye un punto de referencia de gran importancia en el periodo tomado en consideración, en el cual la sensación de precariedad y la falta de protección constituyen los principales factores de desestabilización de la sociedad. Esto no obstante, el papel central que asumieron Cristo y la Pasión corre el riesgo de menospreciar la función de los sacramentos, o por lo menos de algunos de ellos, hechos inútiles por el sacrificio supremo de Dios.

La importancia de la moral

La misa, de ser un ritual público ofrecido por los presentes en beneficio de la cristiandad entera de la que se sienten parte integrante, se convierte en un sacrificio privado que un sacerdote celebra en beneficio de un grupo específico de fieles.

La creciente caracterización personal de la práctica obligatoria de los sacramentos modifica la red de relaciones que se extiende a los márgenes de las obligaciones personales. Un ejemplo de ello es el cambio profundo que atañe los hábitos relativos al bautismo. Si en el Medievo el aspecto principal de este evento es el compromiso de construir una parentela espiritual lo más amplia posible, fortaleciendo los lazos familiares o creando otros nuevos, en el Cuatrocientos el sistema de amistades formalizado mediante el sacramento pierde su preeminencia, encauzada por el fortalecimiento activo de la liturgia y las prácticas devotas emprendido por las jerarquías eclesiásticas. La importancia secundaria atribuida hasta entonces a la relación entre el niño y su padrino se fortalece como lazo individual y profundo entre el niño y el adulto.

El bautismo

Tanto en los contextos urbanos como en los rurales, cuando se administran los sacramentos, durante las celebraciones de los días de fiesta o con ocasión de las grandes festividades litúrgicas, los ritos están acompañados de una predicación, de los que ésta es parte integrante. La predicación constituye un medio formidable de comunicación y educación del que disponen los clérigos que se ocupan de la cura de almas. A través de ella se comunican las doctrinas religiosas en las que se ha de creer y las formas de devoción y piedad que se han de practicar, especialmente ahora que la comprensión de la lengua latina queda limitada a franjas muy exiguas de la población y, por tanto, la masa de los fieles siente la necesidad de otros canales para comprender los principios necesarios con qué nutrir su vida devocional. La importancia de la función de mediación cultural asumida por los predicadores suscita en los ambientes eclesiásticos una creciente atención a los instrumentos utilizados y a los mecanismos de reclutamiento y control que las instituciones deben mantener en este sector cada vez más importante de la vida religiosa. En efecto, al lado del clero regular y secular se fortalece la presencia de predicadores itinerantes que pertenecen al mundo laico, cuyo mensaje no siempre respeta los principios aprobados por las jerarquías. Además de hacerlo en las iglesias, lugar tradicional de encuentro, cuando el éxito es tal que son insuficientes los edificios sagrados, se predica en las plazas, en las calles, en el campo. Esta costumbre acrecienta un difuso sentido de familiaridad de los fieles con la esfera de lo sagrado, incrementando en la sociedad la necesidad y el hábito de espiritualidad con las prácticas de piedad que ahora son consideradas parte integrante de la vida cotidiana.

La predicación

La necesidad de una religiosidad vivida y practicada contribuye a la gran fortuna de las terceras órdenes y legitima los ejercicios de encierro para hacer penitencia y oración, un fenómeno en constante aumento en el curso del

Cuatrocientos, que consiste en una forma de agregación a la vida religiosa que, aunque asumiendo una connotación pública a través de la adopción de un hábito semejante al de las monjas, no está ligado a la vida común y a una institución conventual, sino sigue siendo una decisión individual y autónoma que sólo mucho más tarde será reglamentada por las jerarquías eclesiásticas.

Véase también
Historia "El papa y las jerarquías eclesiásticas", p. 183; "Las órdenes religiosas", p. 189; "Las inquietudes religiosas", p. 228; "Ceremonias, fiestas y juegos", p. 257.
Literatura y teatro "Poesía religiosa: las loas", p. 550.

LA GUERRA: ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Francesco Storti

En el Cuatrocientos se imponen las armas de fuego y se delinean procesos políticos que llevan a la formación de los ejércitos permanentes y al desarrollo de nuevos organismos tácticos. Se trata de una fase de experimentación que es puesta en práctica, sea en la vertiente de la afinación de esquemas bélicos tradicionales y probados, sea a través de la asimilación de formas militares inéditas, por ligadas que estén a esquemas atávicos socioculturales (infanterías suizas), y da vida al arte militar moderno.

Organización de la guerra en Europa

Los mercenarios dominan la escena militar europea del siglo XV. No se han extinguido las obligaciones feudales ni el enrolamiento de hombres armados sacados de la población: estos sistemas ocupan, sin embargo, una zona marginal del mundo militar y se conservan, en parte, ahí donde se manifiestan más apremiantes la necesidades urgentes de la guerra. Es el caso de Francia, aún involucrada en la primera mitad del siglo en el devastador conflicto con Inglaterra: los reyes franceses continúan convocando a los nobles al servicio militar con la fórmula del *arrière-ban* (leva indirecta), revisión del antiguo llamamiento a las armas carolingio *(hériban),* y reclutan cuerpos de arqueros y ballesteros entre las comunidades y las parroquias, aunque los resultados de tales ordenanzas sean desilusionantes; del mismo modo, los reyes de Alemania siguen proclamando la leva feudal *(Lehnsaufgebot)*. Pero el servicio

de los mercenarios, como se decía, continúa dominando. Las acrecentadas dimensiones de los conflictos lo imponen y los recursos financieros de los Estados europeos, aumentados a consecuencia del perfeccionamiento de las estructuras administrativas, lo permiten. Por otra parte, la aristocracia occidental, reacia a prestar el *servitium debitum* feudovasallático, se muestra propensa, paralelamente, a hacer rendir su propia habilidad guerrera atávica ofreciéndose en el mercado de la guerra. La forma del contrato de enrolamiento, elaborada en el curso del Trescientos, se confirma así en el Cuatrocientos como el instrumento más adecuado para canalizar en el sistema mercenario a cuantos, por ser de origen oscuro o escasa fortuna, estén interesados en ser enrolados como simples hombres de armas (caballeros) o soldados de infantería, y a quienes, siendo de clase alta, quieran integrarse en una compañía mercenaria militando en ella con su propio séquito o tengan la intención de constituir una propia. Las "compañías", por lo demás, como se llaman estas formaciones organizadas a imitación de las sociedades mercantiles, son estructuras abiertas, susceptibles de dilatarse o contraerse de forma orgánica según la fama y la fortuna del capitán, que ofrece al mejor postor el enrolamiento de su potencial bélico.

Las compañías

Pero si las leyes del mercado gobiernan en todas partes la organización de la guerra, sólo en Italia es donde el sistema adopta formas evolucionadas. En España, Inglaterra y Alemania, en efecto, el contrato de enrolamiento militar, difundidísimo, a duras penas puede dar vida a esquemas de enrolamiento estables; y, aunque se puede constatar un mayor orden en Francia desde la primera mitad del siglo XIV, con el recurso regular a las *lettres de retenue,* con las cuales el rey contrata a sueldo sus propios mercenarios, el enrolamiento no presenta términos vinculantes y debe renegociarse periódicamente.

La organización de la guerra en Italia

Codificado en la forma de la "conducción", de la que proviene el apelativo de condotiero que adoptan los jefes de las compañías, y regulado por el derecho comercial, el enrolamiento aparece en Italia, en cambio, subordinado a normas jurídico-contractuales precisas, que tienden a definir los tiempos de militancia y la cantidad y calidad de las tropas que el Estado *(locator)* "arrienda" al titular de la empresa *(conductor)*. Más aún, es significativo que en la península se vayan imponiendo las primeras milicias permanentes: la coherencia y la estabilidad del contrato impulsan la estabilidad en el servicio, contratado también para los periodos de paz. Se trata de un aspecto crucial del proceso evolutivo que atañe a la organización de la guerra en Europa, y que un elemento característico ulterior favorece en Italia: la profunda amalgama de instituciones políticas y cuerpos armados. A partir de los primeros decenios del siglo XV, en efecto, muchos príncipes

Locator *y* conductor

menores se convierten a la institución de los mercenarios. Es el caso de los Montefeltro de Urbino, los Malatesta de Rímini, los Gonzaga de Mantua, los Este de Ferrara, por dar sólo los ejemplos más conocidos: fundadas sus propias compañías de mercenarios, éstos entran en la dialéctica política con la doble función de mercenarios y estadistas, contribuyendo a orientar los equilibrios hacia la esfera militar. Paralelamente, las grandes compañías conducidas por los Attendoli, los Sforza, los Piccinino, fuertes por disponer de diversos miles de combatientes y de administraciones y cancillerías propias, se presentan como auténticos Estados itinerantes, capaces de dialogar en un plano de casi igualdad con las mayores potencias de la península.

Los ejércitos permanentes

La estabilidad de las normas de enrolamiento y dilatación de los tiempos de servicio militar; la fusión de la esfera política y la militar: el sistema italiano de mercenarios, alimentado por los capitales que pone a disposición el crédito bancario y sostenido por la cultura jurídica y la praxis política, abrevado, en una palabra, a la fuente de la racionalidad renacentista, da origen a casos únicos, como el de Francisco Sforza (1401-1466), que de ser condotiero en 1450, se convierte en duque de Milán y, como se decía, se encamina a las primeras formas de ejército permanente.

Francisco Sforza y el ejército permanente

En efecto, retocando un sistema puesto en marcha desde 1420 por Felipe María Visconti (1392-1447), en Milán se consolida en el periodo de los Sforza la milicia estable de los *familiares ad arma,* ahora guardia del duque, que a mediados del siglo cuenta con algunos centenares de hombres de armas y numerosos condotieros. En Venecia, al mismo tiempo, con el enrolamiento directo por parte del gobierno de hombres de armas "sueltos", es decir, no incorporados en compañías independientes (las llamadas *lanze spezzate*), se constituye un destacamento permanente de caballería que, entre los años veinte y treinta del siglo XV, parece sometido rigurosamente a la autoridad de capitanes nombrados por la república. Se trata de sistemas muy prematuros, pero no ciertamente únicos. La necesidad de milicias permanentes, útiles en tiempo de paz para la conservación del Estado y que se pueden integrar en la guerra con el enrolamiento de condotieros, se siente en todas partes de Europa y, aunque no siempre rinda resultados duraderos, pone en marcha una fase de viva experimentación. Como en Francia, donde se instituyen las compañías de ordenanza, o sea, de contingentes mercenarios estables, compuestos de hombres de armas y arqueros, adecuadamente repartidos entre las provincias del reino y mantenidos a costas de las poblaciones locales; experiencia proficua, puesta en marcha en los años cuarenta del siglo XV y seguida, en la segunda mitad de ese siglo, por el ducado de Borgoña. En el reino de Nápoles, la búsqueda de un modelo de

Las compañías de ordenanza

organización permanente de la milicia mercenaria lleva en cambio a resultados singularísimos. Invirtiendo en el profesionalismo guerrero desarrollado por el pequeño patriciado urbano del reino en más de un siglo de luchas dinásticas, y encausándolo en un dispositivo militar administrado directamente por la corona, los monarcas aragoneses de Nápoles hacen realidad una caballería demanial *(hominidarme del demanio)* que presenta los estigmas de la modernidad. En efecto, pagadas por la "tesorería militar" y puestas bajo el mando de "oficiales" de nómina real *(homini da capo),* también ellos con un estipendio y privados de compañías propias, esas tropas formarán una verdadera y propia milicia "nacional", naturalmente radicada en el territorio, en cuanto está compuesta de súbditos del reino, que en la segunda mitad del siglo llega a contar algunos miles de combatientes.

Innovaciones técnicas: artillerías y armas de fuego

Pero no es sólo en el terreno de la organización de la guerra donde se alcanzan metas capitales en el curso del Cuatrocientos: también en la vertiente "orgánica", es decir, relativa a la composición de las fuerzas armadas, y en lo técnico, se registran importantes resultados.

Entretanto, las artillerías de fuego, introducidas en Europa a finales del siglo XIV, se instalan de un modo masivo, sustituyendo en los asedios las máquinas de palanca y contrapeso usadas en los siglos anteriores. Bombardas y morteros de bronce y hierro, artefactos que pesan varias toneladas, capaces de arrojar proyectiles de piedra, se construyen por orden de los mayores Estados europeos, los únicos en grado de reunir los recursos necesarios para realizar estas costosísimas bocas de fuego, que constituirán los parques nacionales de artillería. Resulta modificada, más que la técnica de los asedios, que permanece inmutada en Europa al menos hasta el siglo XVII, la estructura de las fortificaciones, que adoptan formas puntiagudas, a "estrella", para ofrecer menos superficie al tiro de las bombardas y se provén de protecciones auxiliares y estructuras aptas a albergar las artillerías defensivas.

Las artillerías de fuego

También en este punto le espera un lugar de primer orden a Italia, donde se asiste a un verdadero y propio florecimiento de las artillerías, no sólo de las pesadas, sino también de las medianas y de las pequeñas y manuales, utilizables tanto en las acciones obsidionales, cuanto en batalla, como artillerías móviles de campo montadas en carros y armas de tiro: aún más, la fantasía de los constructores italianos exalta y confiere a tales armas nombres evocadores, que recuerdan la forma ahusada, a forma de reptil *(serpentine, colubrine),* la trayectoria especial diseñada por el tiro, semejante al vuelo de las aves rapaces *(girifalchi, falconetti),* el rumor *(schioppetti),* o las armas fuera de uso *(cerbottane, spingarde).*

Nombres imaginativos

Los comienzos del arte militar moderno

En el campo de la organización, los afinados conocimientos estratégicos codificados en los primeros tratados sobre el arte de la guerra sugieren la formación de contingentes de caballería ligera, cuya notable versatilidad operativa se aprecia, experimentada en la guerra contra los árabes en España y contra los turcos en los Balcanes. Grupos cada vez más consistentes de caballeros, armados de sutiles lanza y escudo, enrolados en España *(ginetti)* y en Albania *(stradiotti),* comienzan a afluir así, a partir de la segunda mitad del siglo, a los ejércitos europeos, en cuyo seno se afina entre tanto otra tipología afín de combatiente: el ballestero a caballo, que a la movilidad añade la eficiencia del tiro. Del resto, también las infanterías, tanto las de tiradores (arqueros y ballesteros, a los cuales se agregan con el tiempo los *schioppettieri*), cuanto las de a pie, armadas de lanza, escudo y espada, van ampliándose y definiéndose profesionalmente, dando vida a compañías autónomas de mercenarios, al mando de condestables. También la caballería pesada misma, por su parte, el arma tradicional por definición, parece sometida a una revisión profunda.

El ballestero a caballo

Tomado de la pareja "clásica" del caballero y su escudero, el núcleo táctico de base de la caballería, la lanza, ya constituido en el siglo XIV de tres combatientes: el hombre de armas, o sea, el lancero acorazado, y dos ayudantes armados ligeramente, se amplía en el curso del Cuatrocientos con la inserción de otros elementos auxiliares, todos montados, útiles para realizar una acción coordinada en torno al armígero mientras, al término de la carga, se emprende la pelea. Aquí se puede reconocer el intento de llevar a su máximo grado de especialización la táctica guerrera del caballero, encarnado por el hombre de armas, que ahora aparece completamente encerrado en una armadura de acero que los progresos del artesanado han vuelto aún más resistente y ligera. Pero se trata del último estremecimiento de una tradición en decadencia. En efecto, mientras tales innovaciones están en curso hace su aparición la infantería suiza y en las puntas de sus picas se rompe entre 1476 y 1477, en las batallas de Grandson, Morat y Nancy, la floreciente caballería de Carlos *el Temerario* (1433-1477).

Es el acta de nacimiento del arte militar moderno: a partir de entonces, las infanterías de los soldados armados de pica dominarán los campos de batalla. Apretados en sus cuadrados reunidos a través de atávicos sistemas agregativos de matriz de clan, los suizos reactivan una antigua costumbre bélica bárbara, que una vez más —lo mismo había ocurrido en el siglo precedente con las infanterías de tiradores— las necesidades militares de los Estados europeos, empeñados en dotarse de instrumentos bélicos cada vez más eficaces y brutales, han despertado, partiendo desde las comarcas más aisladas y "conservadoras" del continente, integrándola

La infantería suiza

en sus dispositivos militares evolucionados. La cultura militar europea redescubre así el *cuneus,* la antigua formación de batalla de las tribus germánicas, y lo reelabora a través de un recorrido extraordinario que desde el alto Medievo llega hasta los umbrales de la Edad Moderna.

Véase también
Historia “El fin de la Guerra de los Cien Años”, p. 37; “Las guerras de Italia y el sistema de los Estados europeos”, p. 51.

EL PODER DE LAS MUJERES

ADRIANA VALERIO

La condición de las mujeres, más allá de los estereotipos transmitidos y reiterados por la tradición, parece bastante matizada y dinámica. Isabel de Castilla y otras soberanas se mueven a sus anchas en las cortes y entre las lides políticas; otras abrazan la carrera de las armas confrontándose con el tradicional modelo masculino; otras más están investidas de poder mágico, a menudo desestabilizador, que las polariza entre los opuestos de bruja y santa.

EL MODELO DE LA CORTE

La corte es el lugar donde se manifiesta de una manera más evidente la presencia activa femenina en sus más amplias articulaciones. Sabemos cómo la circulación de las mujeres en las cortes europeas mediante la combinación de los matrimonios ha constituido una estrategia fundamental para tejer alianzas entre las grandes familias reales y, al mismo tiempo, un arma diplomática extremadamente eficaz. Con el fin de tutelar la continuidad del linaje, muestran que son determinantes el papel y la capacidad de las mujeres (madres, esposas, hijas) para conservar y transmitir el patrimonio, el prestigio, y, por tanto, el poder, aunque prescindiendo de las complejas reglas de sucesión. En particular, las mujeres están listas para aparecer al lado de sus maridos, soberanos y señores a menudo ausentes, en la gestión política y administrativa del Estado, logrando influir no pocas veces en la vida política. Esto significa que, mientras la imagen de la mujer débil y subordinada que ofrecen los teólogos y los filósofos resulta estereotipada y por tanto obsesivamente estática, la condición real desmiente esos presupuestos por causa de instancias antagónicas de carácter económico y político

Las capacidades femeninas

que vuelven mutable, dinámica, contradictoria la situación concreta. Tales instancias se encuentran también en el Cuatrocientos, que presenta notables testimonios del gobierno de las mujeres, fruto a menudo de duras pruebas que han enfrentado las mujeres para poderse afirmar: de Yolanda de Aragón (*ca.* 1383-*ca.* 1443) a Blanca de Navarra (*ca.* 1385-1441), de Felipa de Inglaterra (1394-1430) a Violante de Francia (1434-1478), de Eleonora de Aragón (1450-1493) a Blanca de Monferrato (1472-1519), por citar sólo algunas.

Sobre todas ellas descuella Isabel de Castilla (1451-1504), quien, para ser reconocida como heredera al trono de Castilla, tiene que enfrentar ante todo la decidida oposición de su hermano Enrique IV (1425-1474), primero, y de Alfonso V de Portugal (1432-1481), después; contra este último descenderá incluso al campo de batalla. Junto con Fernando II de Aragón (1452-1516), desposado en 1469, Isabel se compromete en un difícil proceso de reunificación territorial de la península ibérica acompañado, sin embargo, de las persecuciones contra las minorías religiosas de los moros y los judíos. Bajo su reinado y gracias a su valiente intervención, Cristóbal Colón (1451-1506) zarpa a descubrir el Nuevo Mundo.

Isabel de Castilla

Mujeres en armas

La misión política y religiosa de Juana de Arco (*ca.* 1412-1431) se articula en tres momentos: salvar la ciudad de Orleans, liberar a Francia del yugo inglés, hacer que se corone a Carlos VII (1403-1461) como legítimo rey de Francia. Juana es una mujer en armas que se pone vestidos masculinos y guerreros: una anomalía cultural en una muchacha que, después de todo, está viviendo la opción militar como una experiencia religiosa.

La valentía de Juana de Arco

Después de muchas victorias en el campo de batalla, primero es consignada a los ingleses en diciembre de 1430, para ser procesada luego como hereje y quemada viva el 30 de mayo de 1431. Entre las acusaciones encontramos su decisión de no "dejar de usar" los vestidos de hombre, una actitud interpretada por los jueces como acto de insubordinación respecto de la Iglesia. Rehabilitada el 7 de julio de 1456, Juana encarna el emblema de la mujer que, frente al arreciar de una crisis política, logra liberar a su pueblo oponiéndose al poder inglés, adoptando comportamientos típicamente masculinos y poniéndose al frente de un ejército que le reconoce autoridad de condotiera.

Juana no es la única que tomó las armas en ese siglo. María de Castilla (1401-1458), reina de Aragón, se muestra igualmente hábil y diestra en el arte militar; Isabel de Lorena (1400-1453) toma posesión del trono de Nápoles combatiendo; Gentile Malatesta (¿?-1450), señora de Faenza, a la cabeza de sus tropas se interna en el territorio de la república de Venecia para defender su señoría, consiguiendo algunos éxitos; Catalina Sforza Riario (1463-

1509), señora de Forlì, combate personalmente para defender la rocafuerte de Ravaldino; Verónica Gambara (1485-1550), señora de Correggio, logra rechazar un intento de invasión.

Santas y brujas. El poder de la fe

Aunque con el Concilio de Constanza se puso término al Gran Cisma de Occidente (1378-1417), testigo, en el interior de la Iglesia, de la lucha entre facciones opuestas para establecer la legitimidad de la sede pontificia, no encontraron su solución las grandes cuestiones que, procedentes de muchas partes, exigían una profunda reforma moral e institucional. Es éste el periodo en el cual asistimos a un aumento del número de mujeres que desempeñan un papel profético, manifiesto en una crítica cerrada respecto de las autoridades civiles y religiosas. Margarita de Saboya (*ca.* 1390-1464), Francisca Romana (1384-1440), Catalina de Bolonia (1413-1463), Verónica de Binasco (1445-1497), Catalina de Génova (1447-1510), Columba de Rieti (1467-1501), Elena Buglioli (1472-1520) son algunos de los nombres más autorizados de místicas comprometidas en la ardua tarea de reformar a la cristiandad.

Las místicas

Algunas de ellas son santas de familia dinástica, para garantizar la sacralidad del poder; otras, como las llaman sus discípulos, que disciernen en su sabia guía la presencia de Dios, son consideradas “madres divinas”; otras más son fundadoras incansables, como Colette de Corbie (1381-1447), que reforma la Orden de las Clarisas, fundando 17 conventos de mujeres en 40 años en la Francia lacerada por la Guerra de los Cien Años, para los que logra obtener el apoyo de las aristócratas Blanca de Saboya, Margarita de Baviera (1445-1479) e Isabel de Portugal (1432-1455). Colette, a la que se atribuyen poderes taumatúrgicos —desde la sanación hasta casos de resurrección—, redacta también las *Constituciones* aplicadas durante cinco siglos en los monasterios esparcidos por todo el mundo.

Las brujas

Al lado de la figura de la mística, se encuentra especularmente la figura de la bruja. A través del uso de gestos y palabras dotadas de autoridad, (proféticas o mágicas), ambas tratan de crear nuevos espacios de identidad y reconocimiento. La inhabitación mística —que supera la mediación jurídica masculina en la relación con lo sagrado— y la posesión diabólica —que permite a la mujer tener espacios de autonomía y de poder para crear desorden en la vida de la Iglesia— viven experiencias análogas y usan los mismos medios expresivos, susceptibles, sin embargo, de diversas inspiraciones y exigencias. Al parecer es difícil para la autoridad distinguir la presencia de lo divino y lo demoniaco.

En 1487 Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484), después de la bula de 1484 *Summis desiderantes affectibus,* comisiona a dos dominicos, Heinrich Krämer (*ca.* 1430-1505) y Jakob Sprenger (*ca.* 1436-1494), el *Malleus*

maleficarum, un manual redactado para uso de los inquisidores con el fin de permitirles establecer eventuales presencias diabólicas en las mujeres, una obra que no hace sino remachar ese concepto de debilidad fisiológica, moral y jurídica aceptado desde siglos. Paradójicamente, la bruja, con motivo de su debilidad, representa un concentrado de poder negativo, que ejerce en perjuicio de los otros gracias a un pacto con el diablo. La mujer, precisamente por su fragilidad, resulta más sensible a las lisonjas del demonio que le confiere poderes extraordinarios.

La ciudad de las mujeres

Cristina de Pizan

Cristina de Pizan (Cristina da Pizzano, *ca.* 1364-*ca.* 1430) trabaja en la corte francesa de Carlos V (1338-1380), lo que le permite vivir de su trabajo de literata. En 1401 escribe el *Dit de la rose,* en el que rebate las posiciones misóginas adoptadas por Jean de Meun (*ca.* 1240-*ca.* 1305), e inicia su obra más famosa, *Le Livre de la cité des dames,* donde expresa su propia visión política con el universo femenino como centro. La autora, confortada por la razón, la rectitud y la justicia, que se le aparecen bajo la figura de tres damas, da inicio a la construcción de una ciudad utópica de las mujeres donde las figuras femeninas, sacadas de la literatura bíblica y clásica, constituyen en virtud de su ejemplaridad la normatividad por la que se rige tal ciudad. Tomando como punto de partida el *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio (1313-1375), Cristina reescribe algunos retratos de mujeres, escogidas y valoradas no por su carácter excepcional, como lo había hecho Boccaccio, cuanto más bien por la universalidad de las virtudes que representan. La presencia de las mujeres en la historia no se mide con un concepto arbitrario de naturaleza, sino más bien tomando como criterio el ejercicio de las virtudes.

La querelle des femmes

Con Cristina de Pizan inicia la que ha sido definida como época de la *querelle des femmes.* Se trata de panfletos que encienden en toda Europa un debate amplio y articulado, que se prolongará casi tres siglos, dando origen a una innumerable serie de publicaciones: disputas, tratados, diálogos y libelos satíricos debatiendo acerca de la igualdad o la diferencia entre los sexos; un repertorio de obras de encomio, misóginas o didascálicas, que recurre a la escritura, pero también a la razón y a las experiencias, para justificar a veces la inferioridad, a veces la igualdad, a veces la superioridad de la mujer respecto del hombre. A través del uso frecuente de la retórica de la paradoja tal medio de propaganda pone las bases de una puesta en tela de juicio de esos esquemas conceptuales que la antropología filosófica y teológica han elaborado en relación a los papeles e identidades. Gracias a estos tratados se afrontará la cuestión del poder femenino.

El cardenal Pompeo Colonna (1479-1532), por exhortación de la poetisa Victoria Colonna (1490-1547), su prima, escribe una *Apologia mulierum* (1524),

límpida exhortación *ratione atque natura* que refuta las erróneas opiniones tradicionales, justifica histórica y filológicamente la igualdad de los dos sexos y, en consecuencia, la posibilidad real que tienen las mujeres aristócratas de participar activamente en la vida social y política.

Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536) hace decir proféticamente a la docta Magdalena, a quien por ser mujer ridiculiza un abad somero: "Si vosotros los hombres no ponéis atención, entonces nosotras las mujeres enseñaremos teología y predicaremos en la iglesia y se os privará de vuestra insignia sacerdotal… El escenario del mundo está cambiando" (Erasmo de Rotterdam, *Coloquios,* 1518).

Véase también
Historia "La cacería de brujas", p. 219; "La Inquisición", p. 224.

CEREMONIAS, FIESTAS Y JUEGOS

ALESSANDRA RIZZI

El Cuatrocientos coincide con un periodo de consolidación general. Los organismos del Estado se estabilizan sobre bases territoriales más amplias, tomando conciencia de la necesidad de intensificar el control de los gobernados y disponiéndose a rediseñar una sociedad cada vez más ordenada (lo público invade lo privado interviniendo en sus comportamientos). La Iglesia, después de la crisis del Trescientos, consolida su propia fisonomía temporal y, respondiendo a una necesidad compartida de regeneración y retorno a la verdad de los orígenes, vuelve a asumir su propio papel espiritual poniéndose sobre todo como censora y moralizadora de las costumbres y hábitos contemporáneos; tantos son, finalmente, los impulsos procedentes del mundo de la ciencia y de las artes en general, que inician un verdadero y propio renacer cultural.

RIESGOS Y DESAFÍOS ENTRE CONDENA Y GESTIÓN

Novedad del periodo en el ámbito lúdico es la difusión de las cartas de juego (en un principio llamadas también naipes), que acompañarán el juego de los dados incrementando azar y apuestas: los juegos de cartas serán, por tanto, blanco de una condena áspera, pero en cambio (siguiendo el ejemplo del ajedrez) entrarán también en los tratados contemporáneos, en clave *Las cartas de juego*

moralizante, describiendo el estado del mundo (a partir sobre todo del *Tractatus de moribus et disciplina humanae conversationis,* que al parecer se remonta a 1377, del dominico suizo Juan de Rheinfelden, siglos XIV a XV). Llegadas de Oriente por mediación de la cultura islámica, aparecen en Europa (sobre todo en Francia, Italia, España y Alemania) alrededor de los años setenta del siglo XIV, pero se imponen en el siglo siguiente, gracias sobre todo al éxito del que gozan en las cortes europeas. En Ferrara, particularmente, se registran una notable variedad y difusión de juegos de cartas, no menos que un interés en su producción, y más precisamente en los juegos de tarot (llamados, en un principio, triunfos), nacidos probablemente en la ciudad estense y difundidos en las cortes italianas de Italia del norte: al lado de las cartas con números, marcados con semillas, hay 22 figuras alegóricas sacadas de un repertorio figurativo bastante visitado en la época medieval (constituido por las alegorías de las virtudes cardinales: excluida la Prudencia; de la estructura cósmica: Sol, Luna, estrellas, mundo; del poder espiritual y temporal: emperador y papa; del destino: la rueda de la fortuna, el amor, la muerte, el juicio final; de las condiciones humanas: el estulto, el traidor, el prestidigitador, el ermitaño).

La Iglesia —no obstante que profundice en la reflexión sobre el juego de azar, reiterando la licitud de las ganancias que se derivan de él y ofreciendo a la teología moral y a la doctrina jurídica de los siglos por venir la oportunidad de discutir las proporciones entre fenómenos aleatorios y reglas económicas— emprende con las órdenes mendicantes (Observancia franciscana a la cabeza) una campaña articulada contra el juego de azar (parte de una moralización más general de las costumbres de ese tiempo), que a la habitual acción pastoral (predicación en público y confesión individual) une gestos impactantes: un ejemplo de ello son las conocidas destrucciones, en las que junto con los instrumentos de juego (dados, cartas, tableros) se invita a quemar toda señal de vanidad y pecado humano (y se desaconseja a las mujeres el uso de cosméticos, indumentarias y oropeles —armiños, gorros, pelucas—, libros que estén en el índice…). La acción de la autoridad pública (a veces de acuerdo con los religiosos, cuando elaboran juntos, aunque sea sólo provisionalmente, normas más restrictivas con respecto al juego en general) resiente, pues, la reforma de las costumbres en curso por obra de la Iglesia: se redefine la naturaleza misma del juego ilícito, ahí donde, por ejemplo, se castigan sobre todo los reatos cometidos no tanto en lugares y tiempos que pueden escapar al control de la autoridad pública (en la casa o en la taberna, de noche…), sino que causan, ahora, un mayor escándalo (durante las fiestas religiosas, más bien que a cielo abierto y en público). Con actitudes y decisiones en sentido contrario, sin embargo, la autoridad pública prefiere adoptar en la práctica (judicial) actitudes más flexibles, no persiguiendo con la misma obstinación con la que prohíbe los delitos de juego; por otra parte, tampoco renuncia, ante el alza de los tonos de

La Iglesia contra el juego de azar

condena, al juego de Estado: así, en el trueque público, a los dados se añaden las cartas y los ingresos de las gabelas del juego público continúan siendo contratados hasta en la Roma de los papas, tanto como allende los Alpes. Progresivamente se suspende, en el curso del siglo, la casa de juego, controlada por el municipio o el Estado, pero no se renuncia a sacar provecho de los juegos y las apuestas, abriendo caminos nuevos, y más redituables: de la introducción de nuevas gabelas (sobre el timbre, la fabricación y la venta de las cartas) a la difusión de las loterías en el Quinientos.

El juego es necesario

La relectura en términos positivos de la esfera lúdica realizada por el mundo religioso no es solamente en ventaja del campo económico. Concomitantemente a la revaloración del cuerpo llevada a cabo en los últimos siglos del Medievo, también los severos hombres de Iglesia reconocen el juego como una realidad connatural al ser humano. No se trata de una novedad, pero en el Cuatrocientos es cuando la reflexión llega a su madurez. Reconectándose con las *auctoritates* del pasado —sobre todo Hugo de San Víctor (*ca.* 1096-1141) y Tomás de Aquino (1221-1274), quien a su vez es deudor de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.)—, también los severos predicadores del Cuatrocientos de la generación sucesiva a Bernardino de Siena (1380-1444) —sobre todo los franciscanos Jacobo de la Marca (1393-1476), Querubín de Spoleto y Bernardino de Feltre— sostienen, por su noble y virtuoso fin de proporcionar recreación al alma, la necesidad del ejercicio físico moderado, rehabilitando, en determinadas condiciones (siempre que no se lo anteponga a Dios o no se lo practique por avidez o perjudicando al prójimo…), los juegos de adiestramiento (con las armas, la pelota), de ingenio, la danza, etc., indicando también aquellos que se adaptan a esta o esa edad. A la vez, conocidos exponentes de la cultura humanista (muchos de los cuales pertenecen a las órdenes religiosas), incluyen juegos y ejercicios físicos en sus tratados de educación, dedicados a quien debe gobernar. Valga para todos, escribe Pío II (1405-1464, papa desde 1458), en *De liberorum educatione* al joven Ladislao (1440-1457), rey de Austria, Bohemia y Hungría: puesto que deberá combatir contra los turcos (en la "nueva" cruzada), el futuro Pío II le sugiere ejercitarse con el arco, disparar flechas, practicar con la honda, lanzar la pértiga, cabalgar, correr, saltar, ir de cacería y nadar. La práctica lúdica se convierte en instrumento del gobernante fiel dedicado al servicio de su pueblo y de la Iglesia. La "cristianización" definitiva del juego (de adiestramiento) se dará, sin embargo, en el siglo de la Reforma católica: de ella se harán "garantes" las nuevas órdenes religiosas en sus *collegia nobilium,* destinados a la educación de los jóvenes pertenecientes a la clase dirigente.

La rehabilitación del juego

La sociedad en fiesta: espectáculos públicos y juegos cortesanos

A finales de la Edad Media la fiesta adquiere una fuerte connotación política: todo momento importante de una comunidad determina la mayoría de las veces una "respuesta" en términos de celebración del evento además de sentida participación colectiva. Las ocasiones para festejar son infinitas, de los eventos que recaen inmediatamente en la comunidad entera (la derrota de un enemigo, la firma de la paz, el cambio de régimen, la sumisión a un nuevo señor…) a las "citas" más directamente vinculadas con sus líderes políticos (nacimientos o bautismos de un heredero, matrimonios, visitas importantes, pasos significativos, recepción de la dignidad de caballero, coronaciones o investiduras por autoridades superiores, funerales…). Otras tantas son también las formas de manifestar, de las más espontáneas a las más complejas, que pueden requerir imposiciones fiscales adicionales a los gobernados: fogatas nocturnas, danzas y cantos, "conciertos" de música instrumental, convivios; y, luego, los juegos de los militares (juergas y parrandas), representaciones de contenido sacro y profano, carreras (a pie o a caballo), fiestas caballerescas, procesiones, hasta las grandes ceremonias de Estado donde todo (gestos, aparatos escénicos, empresas lúdicas, etc.), asume un valor simbólico y contribuye a configurar la ritualidad del poder. Se trata de festejos instituidos para la ocasión o para repetirse anualmente con el fin de subrayar (al interior o al exterior) la importancia de un evento o las "virtudes" de un señor, para celebrar un "buen gobierno" o ganar consensos, pero sobre todo para afianzar una soberanía. La fiesta se convierte entonces en un elemento de congregación, pero sobre todo de control de las relaciones sociales. De ello está consciente a finales del siglo XV también el severo hombre de Iglesia Jerónimo Savonarola (1452-1498), que —no sin exagerar— acusa, por ejemplo, al régimen florentino de utilizar "espectáculos y fiestas" para que "los ciudadanos piensen en el gobierno de su propio hogar, y no se ocupen de los secretos del Estado, a fin de que sean inexpertos e imprudentes en el gobierno de la ciudad, y que sólo él se quede como gobernante" (*Prediche sopra Aggeo con il trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze,* 1965). La fiesta, en suma, se ha "adaptado" a las nuevas circunstancias políticas y sociales, convirtiéndose, finalmente, en ceremonia, espectáculo para y de las nuevas élites y los nuevos señores. La costumbre de espectacularizar todo permea por sí misma todo evento lúdico-festivo, también las formas creadas con otro propósito, como las competencias de tiro al blanco (con arco o ballesta), en las cuales, con la evolución del arte militar (la introducción de las armas de fuego y la organización del adiestramiento militar), la valencia del adiestramiento cede definitivamente el lugar al *ludus,* al espectáculo y a la competencia deportiva para pocos

Las fiestas, momentos de unión comunitaria

El ludus

campeones. Análogamente, las “pequeñas batallas” —los encuentros armados entre grupos de ciudadanos opuestos, de los que existen testimonios en la Italia de tradición municipal pero también allende los Alpes—, perduran todavía en el Cuatrocientos, pero sólo ahí donde se han convertido en espectáculos para desahogar, con armas no ofensivas, la violencia de los jóvenes de las clases populares o para celebrar visitas importantes, integradas en programas más amplios de festejo, en los que a veces también participan los príncipes y señores.

La autoridad pública adquiere a finales del Medievo una conciencia más madura de la función del juego y de la fiesta en la ciudad contemporánea y afina su gestión (utilizando atentamente el instrumento legislativo). Esto no impide que la fiesta política degenere, exprese el disenso pero sin volverse subversiva.

Finalmente, también la corte desempeña una función importante en el ámbito de la ludicidad contemporánea. En torno a ella se desarrolla una cultura, la de las buenas maneras, a las que es necesario conformar todo gesto y acción, incluidos los juegos. En la corte se practican juegos de todo género, sin diferencias entre éstos y los juegos populares; es más (como en el caso de las cartas) aquí se prueban y perfeccionan, para luego difundirse al exterior entre los estratos más bajos de la sociedad. Los juegos cortesanos se distinguen de los juegos que practican las clases inferiores por sus participantes, por las modalidades con que se perciben y sancionan al interior del mundo cortés, por las finalidades.

El juego y la corte

En la corte se ha de subrayar, por ejemplo, la gran participación de las mujeres en la actividad lúdica (componente de la sociedad aún ausente —o poco documentada— por lo que concierne a los estratos más bajos). Es más, el enfrentamiento entre sexos es lo que interesa a los presentes. Cambian, además, la percepción que se tiene de los juegos cortesanos y las finalidades que éstos asumen. En la “lógica” cortesana (sobre todo en los tratadistas del Quinientos), el juego popular es, con todo, inicio de conducta moral desviante, mientras que el de la corte tiene virtudes terapéuticas y recreativas, y es necesario practicarlo y, más aún, es de censurar quien se sustraiga a él. El juego cortesano también se configura como una actividad llevada a cabo según una justa medida y en formas lícitas, y es remedio a las asperezas y fatigas de la vida en la corte. Esto trae consigo que se institucionaliza la praxis lúdica, volviéndose una profesión: algunos príncipes italianos (Este, Médici o Gonzaga) no ponen en sus libros de nómina a una categoría compuesta de profesionistas del juego y de la fiesta (cetreros, pajareros, pescadores, enanos, bufones, señaladores, bailarines, maestros de esgrima y de baile…). A los nobles cortesanos, además, se les permite jugar juegos que no se permiten a todos: en muchos casos hay derogaciones explícitas; en otros, *ludus illicitus* (el que implica apuestas) se tolera, decían, con tal de que el jugador comparta las victorias y acepte serenamente la derrota

La participación femenina

(el azar se vuelve entonces oportunidad de ejercitar la virtud de la liberalidad). El *ludus* cortesano, además, se revela como instrumento de ascenso social, elemento que congrega, tiempo de pacificación (lo opuesto, por tanto, del juego popular). Su éxito está dado también por la suspensión y la redefinición del orden vigente en la corte: el príncipe ¡podía perder!, algo extraordinario para quien debe ser el primero. Esta posibilidad de "interrumpir" un papel es la razón por la cual se aprecia y procura el juego cortesano. Para el príncipe el juego se transforma entonces en la ocasión de hacer y probar cuanto está vedado a su rango: le sirve, en suma, para distraerse y aliviar las tensiones de la vida de la corte. El juego se convierte así en el espacio "de la libertad, de la verdad [...] en la constitución de un nuevo orden de otra *archìa,* demuele la verdad ordinaria, oficial, convirtiéndose en el antídoto cotidiano y saludable contra los venenos de la jerarquía. No se trata de una alternativa a la jerarquía, sino de una jerarquía alternativa temporal y conciliadora" (Guido Guerzoni, *"Ei non distinguea i giuochi patrizi da i plebei". Note sul gioco aristocratico e cortese tra Quattro e Cinquecento,* 1996). Por esta razón, el juego cortesano, donde no es posible fingir (como se está obligado a hacerlo en la vida de la corte), puede transformarse en un instrumento para investigar la verdad y volverse útil al príncipe para gobernar.

El juego como "espacio de la libertad"

Véase también
Historia "Las señorías en Italia", p. 123; "Las aristocracias y las burguesías", p. 179; "La vida religiosa", p. 243; "El poder de las mujeres", p. 253.
Literatura y teatro "Fiestas, farsas y representaciones sagradas", p. 560; "Teatro de corte", p. 565.
Música "Los cantos carnavalescos", p. 789.

LA VIDA COTIDIANA

Silvana Musella

En el Cuatrocientos el mejoramiento de las condiciones económicas determina un retroceso gradual de la mortalidad debida a la peste y a la vez un aumento de la natalidad. En las casas aparecen los vidrios en las ventanas y la fosa séptica para recoger los residuos orgánicos. Farseto y calcetas policromas con la plantilla reforzada son característicos de la ropa masculina del siglo xv; una extrema variedad de modas y colores, de la ropa femenina. La alimentación es más rica y diversificada; se extiende el uso de la vajilla en la mesa, pero, a menudo,

se siguen usando las manos. Hace su aparición un nuevo mal terrible: la sífilis.

La vida privada

La desaparición gradual de la peste no se debe sólo a que se reduce la virulencia del bacilo, sino sobre todo a que mejoran las condiciones económicas y, en consecuencia, a que aumenta la natalidad. Las tierras y las aldeas, otrora abandonadas, vuelven a ser habitadas y en todo Occidente se experimenta una decidida recuperación, aunque no al mismo ritmo en todas las regiones.

Las estructuras familiares se van simplificando y, si bien las familias aristócratas continúan viviendo juntas en los grandes palacios, los comerciantes ricos comienzan a multiplicar las residencias creando familias mononucleares. Con todo, la importancia de la continuidad de la estirpe exige que los hijos contraigan matrimonios convenientes y que a su vez engendren hijos varones. El nacimiento de una mujer es a menudo un gran disgusto, aunque, con una boda oportuna, y aportando dotes apropiadas, se da la posibilidad de ascender socialmente. Las respectivas familias todavía arreglan el matrimonio, utilizando a menudo agentes que perciben una rédito por prestar este servicio. Sigue en pie el principio canónico que prohíbe las bodas entre consanguíneos hasta el cuarto grado, por lo que muchas familias aristócratas piden la dispensa papal. Los nobles tienden a desposarse entre sí, como también las clases emergentes, sea las que están ligadas al ejercicio de las profesiones liberales, sea las que lo están a la actividad mercantil. El fatídico "sí" puede ser pronunciado sin intervención de terceros, pero a menudo está presente un notario, un juez o un sacerdote para darle al acto un carácter más oficial. La ceremonia se completa con el intercambio de besos y la colocación del anillo en el dedo de la esposa, siendo un pariente o un personaje que goza de reconocida autoridad el que dirige la ceremonia.

La familia

Del rito se distingue la ceremonia religiosa de la bendición en la Iglesia. Se sigue la antigua costumbre de extender un velo blanco sobre la cabeza de los esposos y de arrojarles trigo, flores, fruta seca como augurio de prosperidad. Estas ceremonias llegan a menudo a tal exceso de ostentación, que es necesario intervenir para contenerlas. El objetivo del matrimonio es la procreación, pero el parto es un momento de gran peligro, por lo que muchas mujeres hacen su testamento. La ocasión del bautismo permite que las familias más acomodadas muestren su condición afortunada. En los listones que llevan los niños a menudo se colocan las imágenes de los santos protectores. La onomástica renacentista se adapta a las costumbres familiares, repitiendo los nombres de los padres y abuelos. La educación de los hijos es tarea de la madre, pero comienzan a aparecer tratados sobre la educación de los niños para asesorarlas en esta difícil labor.

Como el matrimonio, también el funeral es una ocasión en que se reúnen todos los miembros de la familia. Los que gozan de una condición más holgada tienen una tumba familiar en el templo o el convento. Las confraternidades prosiguen su actividad de acompañar a los difuntos. Los pobres son sepultados en una fosa común en las iglesias. También el vestido exterior indica el luto: para las mujeres, mantos negros y velos blancos; para los hombres, barba larga.

La casa

Entre finales del siglo XIV e inicios del XV comienzan a construirse edificios urbanos de varios pisos, altos y estrechos, lo que les da el aspecto de torres. De ordinario las casas son autónomas en sus cuatro muros perimetrales. Entre casa y casa están las quintanas, que recogen excremento e inmundicias. En el Cuatrocientos, las marquesinas, construidas delante de las casas, a las puertas de entrada, se unen dando lugar a pórticos amplios y cómodos. En las ventanas, antes cerradas por hojas de madera o de tela encerada, aparecen los vidrios. Por primera vez es posible mirar hacia afuera desde el interior de las casas y también por vez primera la luz del sol puede inundar los ambientes interiores. En estas casas tiene gran importancia el balcón corrido: una terraza estrecha y larga, hecha de madera o ladrillos. Para acceder desde la calle a los pisos superiores se usan escaleras exteriores, aunque también existe la posibilidad de tener escaleras interiores, que son precedidas por una suerte de corredor-atrio cerrado con una puerta. No hay ductos que lleven el agua a las casas, y es necesario abastecerse del pozo de agua público. Los palacios más ricos están provistos de un pozo de agua propio. La difusión de la fosa séptica que recoge los residuos orgánicos depositados en las letrinas constituye una gran novedad; a menudo se coloca en el huerto y está constituida por una crujía entre dos edificios adyacentes, con paredes en ambos lados y descubierta arriba.

La estructura arquitectónica

La gran difusión de la representación pictórica de la escena de la *Anunciación a María* o de la *Natividad* se convierte en el Cuatrocientos en la oportunidad de hacer una pintura realista y nos proporciona una abundantísima cantidad de imágenes de las campiñas que rodean las ciudades (cuyas murallas aparecen en lontananza), de hábitos y vestidos de los campesinos, de claros interiores con muebles y pequeñas figuras de adorno. En las casas, los pisos son de ladrillo, dispuestos en gran variedad de formas y diseños. Son muy usadas, en las moradas más pudientes, las baldosas cubiertas de azulejos de ricos colores. En la segunda mitad del siglo, en los apartamentos de los nobles aparecen los mármoles. El mobiliario continúa siendo muy sencillo y no se introducen adornos nuevos; en las casas más ricas tienen mucha difusión los tapetes sobre la mesa y sobre el piso, mientras que sobre el lecho, de día, se extiende el doblete, un cubrecama de sarga con las

La aparición del mármol

armas de la familia. Se pone de moda revestir las partes inferiores de las paredes con madera taraceada para protegerlas de los daños producidos por la humedad.

Los vestidos

Uno de los aspectos más interesantes relativo al problema del lujo en los vestidos está ligado al problema del contexto. En efecto, es importante saber para quién se usan vestidos preciosos, quién los puede llevar y a qué norma estética obedecen. Ciertamente, la primera sala de exhibición es la corte, lugar lleno de símbolos de pertenencia que constituye el escenario en el que se mueven todos los personajes; la corte representa un mundo aparte, en el que el vestido asume una función sustancial.

Las telas de lana, incluso de hechura preciada, son sustituidas cada vez más por sedas más sutiles y coloridas: blancas, azules, cremas, bermellones, moradas y celestes. Las sedas italianas, de tinta unida o elaboradas, se exportan a toda Europa. También los terciopelos se fabrican en seda. Los paños de oro o brocados presentan hilos de seda y metal y pueden tener dibujos en oro sobre fondo en seda o diseños en seda sobre fondo de oro. Se hace la prueba también con tejidos de plata, pero la oxidación del metal anula el valor inicial. El pueblo usa vestidos de fustán, tejido de algodón mixto mezclado con lana de colores apagados. La costumbre de forrar los vestidos de casa con pieles provoca fuertes importaciones de pieles.

Las sedas italianas

En los inicios del siglo XV los vestidos, siguiendo la moda del Trescientos, son cada vez más ahusados por la longitud de las colas, que permite un fuerte derroche de tejido, símbolo de riqueza. Contra estas costumbres explota san Bernardino de Siena (1380-1444) en 1424, en sus *Prediche volgari:* "Tú, marido, eres la causa de que la mujer mande hacer la cola y el modisto la ayude, y es semejante el que vende el paño, si lo hace con la intención de que se fabriquen colas, y la mujer que la lleva, todos pecan mortalmente".

El vestido elegante de finales de siglo es más amplio y está bordado; sobre la blusa, las mujeres llevan faldas, llamadas también *gamurre*[4] o *socche,*[5] adornadas con franjas y filigranas, con mangas casi siempre bordadas. Se comienzan a usar las bragas. La introducción del tul y el encaje constituye una revolución en el vestido. En los retratos de la época aparece difundida la moda de llevar el seno descubierto, sobre todo en Venecia, donde la predicación en la Iglesia y las leyes del Senado no sirven de nada para reprimir la usanza. Para ceñir los vestidos en la cintura se usan mucho

Tules y encajes

[4] Antiguos sobrepellices femeninos, amplios y largos, abiertos en la parte delantera. [T.]

[5] Sobrepellices femeninos largos, usados en el siglo XV, completamente abiertos de uno o dos lados, generalmente lisos, que se llevaban sobre una túnica larga que llegaba hasta la rodilla, con o sin mangas. [T.]

los cintos de terciopelo, con hebillas de plata y toda suerte de acabados. Lo largo de los vestidos y de colas hace que se ponga poca atención a las medias y los zapatos. Las primeras, de paño escarlata o de seda, llegan hasta la rodilla y se fijan con ligas de tejido. Pueden ser bordadas o tener suelas. El calzado elegante es la babucha en brocado o terciopelo. Para la calle, con el fin de evitar el lodo y el polvo, se usan babuchas muy altas. Forman parte del vestido elegante los guantes, más ligeros en el verano, gruesos y bordados en invierno. Abanicos y sombrillas forman parte del ajuar de la mujer refinada.

De todo esto emerge una nueva atención a la juventud y belleza femeninas. La polémica de los predicadores y moralistas contra las mujeres que se ponen vestidos suntuosos data de viejos tiempos y en este periodo incrementa su intensidad porque precisamente a través de los vestidos, el maquillaje y los peinados queda en evidencia una exteriorización del cuerpo y el papel que desempeña en la sociedad, contrario al itinerario de la vida recatada y púdica que la Iglesia anhela. Quien privilegia el aspecto exterior lo hace en detrimento de la preciosa interioridad del alma.

La búsqueda de la perfección estética

Sin preocuparse de tales amonestaciones, las mujeres continúan buscando la perfección estética: se vuelve necesario depilarse con productos a base de calcina, que quema el vello y a menudo causa quemaduras en la piel; las cabelleras de moda son las rubias, y se decoloran con lejía fuerte, cáscara de naranja, cenizas y azufre. Se usan incluso trenzas y mechones postizos para aumentar el volumen de la cabellera. Peinados elaborados cubren la frente con cintas laterales, y son obra de peinadoras. Las grandes damas se confían a las últimas novedades en tintes, cosméticos y perfumes. Franco Sacchetti (*ca.* 1322-1400) elogia a las mujeres describiéndolas como "más pintoras que Giotto".

Farseto y medias policromas con plantilla reforzada son característicos del vestido masculino del siglo XV. Como sobrepelliz se ponen abrigos, hopalandas, *cioppe*[6] o sacos. También los hombres usan guantes de cuero con gamuza hasta medio brazo. Al principio del siglo se pone de moda el rostro afeitado y la cabellera cortada hasta mitad de la oreja. La primera rasurada de los adolescentes se festeja como la entrada a la virilidad. Al final del siglo se prefieren de nuevo las barbas largas. También para los hombres es un rito exigente lavarse la cabeza, lo que los obliga a estar horas con la cabeza envuelta en un paño. Hay mujeres, que no gozan de buena fama, especializadas en esta actividad.

La incipiente calvicie a menudo obliga a llevar pequeñas cofias u otros gorros si no se quiere recurrir a las pelucas masculinas que reservadamente se empiezan a poner de moda.

Así pues, los hombres no se quedan atrás en las modas más excéntricas y, puesto que la nueva riqueza que se ha difundido permite invertir dinero

[6] En la Edad Media, vestido largo, de hombre o mujer, a modo de capa. [T.]

en la vestimenta, ésta adquiere un valor simbólico. Las leyes suntuarias intervienen en varias ocasiones para reglamentar los excesos en el vestido, pero generalmente no son tomadas en cuenta. También las joyas son de gran importancia para ambos sexos. Aparecen los aretes, llevados antes sólo por las gitanas. En cada dedo se lleva anillo; incluidos los hombres, con su marca y sello. Está sumamente difundida la cadena de oro al cuello con amplios giros sobre el pecho. Los collares de hombre suelen tener un pendiente formado por una medalla o un camafeo. Más ricos son los collares de las mujeres, con perlas y piedras preciosas. Las actas notariales del siglo XV están llenas de descripciones de tipos de vestuario, con las telas respectivas, adornos y estimaciones de valor, tanto de los ricos como de los más pobres.

La importancia de las joyas

La alimentación

El pan continúa siendo de primera importancia en la mesa del Cuatrocientos: el de los ricos es blanco y el de los campesinos y jornaleros, oscuro, obtenido de una mezcla de dos tercios de trigo y un tercio de cebada o centeno. Muy usadas por los más pobres son las polentas de mijo o garbanzo amasadas con leche o aceite de nueces si falta el aceite de oliva. Los habitantes de las zonas montañosas pueden contar con las castañas, mientras comienza a hacer su debut el trigo sarraceno, proveniente de Oriente. Para los marineros que parten para hacer largos viajes se hornean galletas y bizcochos. Se utiliza una considerable cantidad de granos para fabricar la pasta para la sopa y los ñoquis. Se usan habas y frijoles, lentejas y garbanzos también como guarniciones de los platos de carne. En toda mesa, pobre o rica, está presente el vino. Bebido sin ninguna restricción, se considera un elemento importantísimo de la nutrición, indispensable para la salud del cuerpo. Del campo llega cada día la leche, pero aún no se hace mucho uso de ella y la mayoría de las veces se usa para hacer dulces. También se va difundiendo el uso de los quesos. La grasa, usada generalmente para cocinar y condimentar, proviene del cerdo. Sólo las regiones mediterráneas usan el aceite de oliva. La mantequilla se usa poco todavía. Se acostumbra poco la carne de ternera, mientras que abundan la carne de puerco y, para los más pobres, la de carnero. En la mesa no falta el pescado, sea fresco o salado. El arroz, que comienza a cultivarse en Lombardía en la segunda mitad del siglo, aún está poco difundido. Preparar la mesa y escoger los platillos justos para las recepciones se vuelve un arte refinado que genera una serie de tratados ad hoc. Todavía se sienta a los convidados por parejas, una dama y un caballero, porque aún se usa que los dos coman de un mismo plato y beban de la misma copa. Si bien hay cuchillos y cucharas para los alimentos líquidos, y está muy difundido el uso del tenedor, la mayor parte de los alimentos se lleva a la boca con tres dedos, tratando de no ensuciarse demasiado. De aquí la cos-

El arte de preparar la mesa

tumbre de lavarse las manos en jofainas distribuidas para tal efecto entre los comensales y de la toalla para secárselas. Todos los desperdicios, de la caza, los pescados y la fruta, se tiran debajo de la mesa.

La situación sanitaria

A finales del siglo comienza a propagarse la sífilis. Según la tradición, esta enfermedad es traída de América por los marineros de Cristóbal Colón (1451-1506) y se difunde en Italia con la incursión del ejército de Carlos VIII (1470-1498) en Italia, causando una epidemia que en breve tiempo se abate sobre toda Europa, primero de manera muy virulenta, con numerosos muertos, transformándose después en una enfermedad endémica. Aún se discute si el origen del flagelo es americano, lo que objetan muchos médicos.

En conjunto, la situación higiénico-sanitaria del siglo XV va mejorando notablemente y también la ciencia médica fortalece sus fundamentos. En 1472 sale el *Libellus de aegritudinis et remediis infantium,* que trata cuestiones de puericultura. Esta obra es el primer tratado de pediatría y debe su fama a la sabia fusión de la rica tradición médica árabe con la europea. Pocos años después se proponen de nuevo las prácticas terapéuticas y quirúrgicas de la cultura clásica con la publicación del *De medicina* de Celso (siglo I). La ciencia médica se entiende aquí subdividida en tres ramas: dietética, farmacéutica y cirugía. Con un planteamiento metodológico original, la obra reúne la exploración empírica con la tradicional. Al parecer se han colocado las bases para leer en el "gran libro de la naturaleza".

El primer tratado de pediatría

Véase también

Historia "El crecimiento demográfico y la expansión de la economía", p. 145; "Las ciudades", p. 155.

Ciencia y tecnología "Un nuevo tipo de enfermedad: la sífilis y su propagación. Girolamo Fracastoro", p. 390.

FILOSOFÍA

INTRODUCCIÓN

Umberto Eco

Comúnmente el periodo definido como humanismo se asocia con el Renacimiento y se estudia como inicio de la sensibilidad moderna. Pero estas periodizaciones siempre son discutibles: en muchos países Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375) ya son considerados modelos del pensamiento humanista y renacentista, mientras que, si se acepta la convención según la cual la Edad Moderna inicia en 1492, con el descubrimiento de América, pertenecen al periodo medieval todos los humanistas, y entonces deberían considerarse nacidos en el Medievo nada menos que Ariosto (1474-1533), Leonardo (1452-1519), Miguel Ángel (1475-1564), Rafael (1483-1520), etc. Por otra parte, no se debe pensar el tránsito del Medievo al Renacimiento como una ruptura brusca y un cambio total de paradigma. Tampoco se debe considerar el Medievo una época dominada por el pensamiento de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) y el humanismo la era del redescubrimiento de Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.). Por un lado, en el siglo XV continúa la tradición de la escolástica madura y la misma reflexión sobre Aristóteles adopta formas desconocidas a los siglos precedentes. Precisamente en esta época se afirman dos florecientes escuelas de renacimiento aristotélico, la alejandrina y la averroísta. Por otro, personajes como Pico della Mirandola (1463-1494) tratan de mostrar la unidad entre Aristóteles y Platón. Lo que se rechazaba era Aristóteles, tal como había sido definido, enfocado, oficializado, autorizado por la teología escolástica.

De la Edad Media al Renacimiento

Por otra parte, no se puede pensar el Medievo como una época teológica y el humanismo como una época de afirmación de valores laicos. Al contrario, con Marsilio Ficino (1433-1499) y la Academia Platónica se afirman nuevas formas de religiosidad, no menos intensas que las medievales. En todo caso, en ciertos aspectos, el Renacimiento sustituye ciertas formas de “racionalismo” medieval con formas de fideísmo mucho más ardientes.

La credulidad medieval investía la tradición paleocristiana y un mundo natural en gran parte todavía ignoto; la credulidad renacentista inviste la tradición preclásica y las relaciones entre mundo celeste y mundo sublunar.

Ciertamente lo que prevalece en el humanismo, con respecto a los siglos medievales, es un nuevo sentido de la filología. En lo que se refiere a los autores de la Antigüedad, se elabora un concepto de traducción más dúctil y críticamente avisado. Se imponen formas “modernas” de crítica textual —véase cómo Lorenzo Valla (1405-1457) demuestra la inautenticidad de la Donación de Constantino—, se traduce integralmente a Platón (de

La filología humanista

quien la Edad Media conocía sólo el *Timeo*), a Plotino (203/204-270), a estoicos, a epicúreos y a otros autores griegos. Pero, típica paradoja de la credulidad humanista, al mismo se aceptan textos antiguos hallados, como el *Corpus Hermeticum,* con la misma falta de criterio filológico con la que los medievales habían aceptado el *Corpus Dyonisianum*.

Sin embargo, se puede afirmar que con el espíritu del humanismo se abre camino una nueva concepción de la relación hombre-Dios-mundo. Si la Edad Media había sido una época teocéntrica, el humanismo tiene indudablemente características antropocéntricas. Esto no significa que el hombre sustituya a Dios, sino que se debe ver al hombre como el centro activo, el protagonista del drama religioso, como mediador entre Dios y el mundo —y basta leer el *De Hominis Dignitate* de Pico della Mirandola para comprender cómo, mientras se aprestaba a destronar el globo terrestre como centro del universo, el hombre del humanismo ponía en ese centro al ser humano, medida de todas las cosas.

Nuevas corrientes de pensamiento

Contribuyen al nacimiento de una nueva sensibilidad diversas corrientes de pensamiento, basta pensar en Nicolás de Cusa (1401-1464), cuya doctrina del mundo recordaremos como contracción, individuación en una multiplicidad de cosas singulares de lo que en Dios era unidad. Pero en Dios, que precisamente por esto trasciende el mundo, se da una coincidencia de los opuestos. Esta idea se funde con muchos aspectos del pensamiento hermético y contribuye a poner en crisis la búsqueda racional de la identidad y univocidad que había caracterizado a la escolástica. Con Nicolás de Cusa se configura también una primera idea de la infinitud del mundo que "tiene el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna, porque circunferencia y centro son Dios, que está en todas partes y en ninguna" (Nicolás de Cusa, *De Docta ignorantia,* 2,12). En su *La gran cadena del ser* (1936), Arthur Oncken Lovejoy (1873-1962) sugiere que la verdadera idea revolucionaria de la cultura renacentista no fue el descubrimiento de Copérnico, sino más bien la idea —que circula entre Nicolás de Cusa y Giordano Bruno (1548-1600), y se abre camino a través de los nuevos descubrimientos astronómicos— de la pluralidad de los mundos.

En tal sentido el siglo XV es verdaderamente una época de transición en la que, como en un crisol de alquimista, entran en conflicto y a la vez se acomodan los fermentos de dos épocas. Tampoco debemos olvidar que precisamente en este siglo el pensamiento filosófico, si bien recibe una sacudida decisiva al perfilarse nuevos mundos, se encuentra frente a nuevas posibilidades de circulación y difusión debidas a la invención de la imprenta.

Continuidad y ruptura: la filosofía y la recuperación de las tradiciones

EL "RENACIMIENTO CIENTÍFICO"

Luca Bianchi

¿Significa el Renacimiento una fase de progreso o estancamiento de las ciencias? ¿Es legítimo hablar de un "renacimiento de las ciencias"? A diferencia de cuanto han sostenido muchos historiadores de la ciencia de inicios del siglo XX*, en la actualidad parece claro que el movimiento humanista no interesó sólo a las letras, las bellas artes, la filosofía, sino también a disciplinas como la matemática, la astronomía, la geografía, la botánica, la medicina. En particular, durante el Cuatrocientos se redescubren, se publican, se discuten en los círculos humanistas los textos de Hipócrates, Papo de Alejandría, Plinio* el Viejo*, Ptolomeo, Aristarco de Samos, mientras en las universidades se desarrollan las más importantes tradiciones científicas de la Edad Media tardía (de la teoría del* impetus *a las* calculationes*). El análisis de estos textos no respondía solamente a intereses eruditos, sino al deseo de confrontar con los fenómenos naturales la información y las teorías que ellos proponían. Por medio de este proceso —representado de manera emblemática por las controversias en torno a los "errores" de Plinio— la cultura europea desplaza progresivamente su atención del estudio de los libros de los antiguos al estudio del libro de la naturaleza.*

¿"Renacimiento" o estancamiento científico?

Numerosos historiadores de la ciencia sostienen en la primera mitad del siglo XX que el Renacimiento ha marcado un compás de espera o incluso un retraso con respecto a los grandes progresos que los estudios de cosmología, física, astronomía, matemática, óptica, medicina y biología han registrado en la Edad Media tardía. Según estos historiadores, el advenimiento del humanismo desplazó efectivamente la atención del estudio de la naturaleza a las bellas letras, a las artes y a una filosofía interesada prevalentemente en las temáticas ético-políticas, a menudo demasiado sensible

a las sugestiones del mito, de la magia, del esoterismo. Las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos como Marie Boas, Eugenio Garin, Paolo Rossi, Charles B. Schmitt y Cesare Vasoli ya han refutado definitivamente esta tesis. Gracias a estos estudiosos, hoy sabemos que el siglo XV, lejos de representar una fase de estancamiento, es testigo de un verdadero y propio "renacimiento" de las ciencias. Al mismo tiempo hemos aprendido a reconocer que el término *scientia* adopta en ese periodo una multiplicidad de significados, en los que se profundizaba evitando toda aproximación anacrónica, teniendo muy presentes dos elementos fundamentales. En primer lugar, en el siglo XV se habla de *scientia* para referirse a actividades intelectuales bastante diversas entre sí, incluso y sobre todo a causa de la pluralidad de ámbitos culturales, institucionales y sociales en los que se practicaban tales actividades: las universidades, pero también los talleres de los artistas, las canteras, los laboratorios de los magos y de los alquimistas; las escuelas religiosas y laicas, pero también las cortes, las academias, las bibliotecas privadas y los círculos humanistas. En segundo lugar, y consecuentemente, distinciones decisivas para la cultura moderna y contemporánea, como la distinción entre las "ciencias exactas" y las "seudociencias", resultan todavía del todo inaplicables, de modo que disciplinas cuales la astrología, las artes divinatorias, la fisionómica, la alquimia y la magia aún se cuentan generalmente entre las "ciencias", aunque provocando muchas controversias.

Los distintos significados del término scientia

Se valoren como se valoren las conquistas y los límites de la ciencia de esta época de transición, ciertamente es necesario reconocer que es imposible hablar de "estancamiento" en una época en la que Bartolomé Díaz, Cristóbal Colón, Vasco da Gama y tantos otros emprenden grandes exploraciones geográficas; en la que Jorge de Peurbach (1423-1461) y (Johann Müller Königsberg) Regiomontano (1436-1476) escriben las *Theoricae novae planetarum,* mientras Nicolás Leoniceno y Hermolao Barbaro llenan volúmenes enteros para denunciar los "errores" contenidos en la *Naturalis historia* de Plinio *el Viejo;* en la que se estudia profundamente la *Meccanica* seudoaristotélica; en la que se dan a la imprenta los primeros "manuales" de pediatría y geriatría y Alejandro Benedetti exhorta a los médicos a frecuentar los anfiteatros anatómicos de Padua; en la que, finalmente, Leonardo da Vinci observa los fenómenos naturales más dispares, los analiza y expresa visualmente en sus maravillosos dibujos.

FÍSICA, COSMOLOGÍA Y *CALCULATIONES*

Es sabido que los grandes tratados de física, cosmología, biología y zoología de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), adoptados desde mediados del siglo XIII en las universidades de toda Europa como principales "libros de texto" para

la enseñanza, se convirtieron en la base de una *naturalis philosophia* o *physica* entendida como conocimiento de las causas de los fenómenos celestes y terrestres, que se consideran explicados cuando se pueden atribuir a manifestaciones de la "naturaleza" de las sustancias que los han producido. Esto implica ante todo un proceso inductivo, capaz de remontar de los datos sensibles a la definición de la forma inteligible de la sustancia, persistente a través de los cambios; luego, un proceso deductivo, mediante el cual se demuestra que los efectos observados son atributos de la sustancia definida. A pesar de la multiplicación de discusiones metodológicas acerca de la relación correcta entre estos dos momentos, en su trabajo concreto los filósofos de la naturaleza al parecer reservan de hecho muy poco espacio a la investigación empírica, para concentrarse en el estudio, la explicación y la discusión crítica de estos textos en los cuales Aristóteles había expuesto los principios y brindado los primeros elementos de las diversas ramas del saber natural: la *Física,* que además de definir algunos conceptos básicos (naturaleza, materia, espacio, tiempo, etc.), daba una clasificación de los varios tipos de mutación, estudiaba sus causas y propiedades; el *De caelo,* el *De generatione et corruptione* y los *Meteorologica,* fuentes de una cosmología que incluía un modelo astronómico geocéntrico, una teoría de los elementos y un análisis de los fenómenos supralunares y sublunares, con algunos rudimentos de geografía general; el *De anima,* los *Parva naturalia* y el tratado espurio *De plantis,* punto de partida de toda investigación de los seres vivientes, de sus funciones y del principio que los determina, es decir, el alma; finalmente los tratados *De animalibus,* que constituían la base de una zoología prevalentemente descriptiva y clasificatoria, pero rica en información morfológica y embriológica.

Método inductivo, método deductivo

Las obras de Aristóteles

La "ciencia natural" enseñada y practicada en las universidades del Cuatrocientos —así como en las de los dos siglos precedentes— coincide por eso con lo que Aristóteles había definido como "filosofía natural" y se presenta como un saber esencialmente teórico, no sólo en el sentido de que era buscado por sí mismo, sin ninguna finalidad práctica operativa, sino también porque prescinde sea de un análisis cualitativo, sea de una sistemática observación empírica de los fenómenos. Se trata, en suma, de un saber especulativo, que se sirve prevalentemente de conceptos cualitativos y permanece sustancialmente "libresco". Pero esto no significa que se quede limitado a repetir las ideas de Aristóteles, sino que, al contrario, se discuten, se modifican profundamente y a veces se critican y refutan. Está bien recordar que desde el siglo XIV se han introducido en al menos dos ámbitos importantes innovaciones teóricas y metodológicas. En primer lugar, algunos maestros que llevan a cabo su obra en París, como Juan Buridán (*ca.* 1290-*ca.* 1358), Alberto de Sajonia (*ca.* 1316-1390) y Nicolás Oresme (1323-1382), han sometido a profunda revisión la explicación aristotélica de las causas del movimiento local. Mostrada la debilidad de la explicación aristo-

La "ciencia natural"

télica de los movimientos violentos (como el movimiento de los proyectiles), que atribuía una función fundamental al medio (como el aire o el agua) en el que se desarrollaba el movimiento, ellos reelaboran una idea propuesta desde el siglo VI por Juan Filópono y retomada por algunos pensadores islámicos, formulando una explicación alternativa. Según tal explicación el motor atribuiría al móvil una fuerza, llamada *impetus,* que operaría como una suerte de causa interna del movimiento, que perduraría hasta que prevalecieran fuerzas contrarias, como la resistencia y la tendencia del cuerpo a su "lugar natural". La llamada "teoría del *impetus*" representa una variante muy significativa de la "dinámica" aristotélica tradicional, en cuanto define la fuerza impresa al proyectil en función de la velocidad y de la cantidad de materia, permitiendo explicar fenómenos cotidianos de los cuales Aristóteles no había tomado debida cuenta: por qué es más difícil de detener un objeto de grandes dimensiones que uno pequeño; por qué un cuerpo ligerísimo no puede ser lanzado lejos; por qué es útil tomar impulso para dar un salto largo. Además, esta teoría puede ser generalizada y aplicada fácilmente a los problemas no resueltos por el Estagirita, como la aceleración de la caída, o resueltos recurriendo a entidades metafísicas, como la causa de la rotación de las esferas celestes, que en cambio se podía explicar sin recurrir a las inteligencias motrices.

La teoría del impetus

En segundo lugar, pensadores ingleses como Walter Burley (*ca.* 1275-*ca.* 1345), Thomas Bradwardine (*ca.* 1290-1349), Richard Swineshead (llamado *el Calculator, fl.* 1340-1354), Guillermo de Heytesbury (1313-1373) —habitualmente llamados mertonianos, porque estaban ligados al Merton College de Oxford— crearon una tradición original de investigación basada en el uso de instrumentos lógicos, semánticos y matemáticos, que permite analizar rigurosamente los conceptos de "movimiento", "instante", "inicio", "fin". Así, pues, en el curso del Trescientos se desarrolla una literatura compuesta, constituida por tratados, *sophismata physicalia* y *calculationes,* que se sirve de "lenguajes de medida" particulares: el lenguaje de las proporciones *(proportiones);* los lenguajes de lo infinito, de lo continuo y de los límites *(de primo et ultimo instanti, de maximo et minimo, de incipit et desinit);* el lenguaje del incremento y decremento de las cualidades *(de intensione et de remissione formarum),* expresión de la tentativa, luego tomada a su vez originalmente en París por Oresme, de "cuantificar las cualidades". Gracias a este nuevo método de acercamiento se han obtenido dos resultados científicos de notable importancia: la "ley de Bradwardine", que formula el aserto según el cual la velocidad, en el movimiento local, crece aritméticamente en correspondencia al incremento geométrico de la proporción entre fuerza y resistencia (corrigiendo así la "ley" aristotélica según la cual la velocidad sería en cambio directamente proporcional a la fuerza aplicada e inversamente proporcional a la resistencia del medio, declarada falsa por la experiencia); el "teorema de la velocidad media", que establece una regla

La ley de Bradwardine y el teorema de la velocidad media

de equivalencia entre variaciones "uniformes" y "uniformemente deformes" (por ejemplo, entre un movimiento uniformemente acelerado y un movimiento uniforme de velocidad igual a la alcanzada por el primero en el instante medio).

Tanto la "nueva física" de Buridán y de la "escuela parisina" como la tradición "mertoniana" ejercen una influencia constante durante todo el Cuatrocientos, y aún después. La doctrina del *impetus* es retomada a su vez por maestros parisinos; por numerosos comentaristas alemanes, españoles, polacos de Aristóteles; por un pensador de orientación platónica como Nicolás de Cusa (1401-1464); mientras que algunos de los más ilustres maestros de lógica, matemática y filosofía natural de las universidades italianas, como Pedro de Mantua, Giovanni Marliani, Apolinar Offredi, Oliverio de Siena y Nicoletto Vernia, componen tratados *de primo et ultimo instanti, de maximo et minimo, de incipit et desinit* y *de intensione et remissione formarum*. En efecto, a pesar de que muchos humanistas hayan sostenido una polémica virulenta contra el tecnicismo de la ciencia de la Edad Media tardía, y en particular contra los métodos de los "mertonianos", elevados a símbolo de las degeneraciones culturales y lingüísticas introducidas por los "bárbaros británicos", precisamente las *calculationes* se ponen muy de moda, son introducidas en los programas de estudio y se aplican no sólo en el ámbito físico, sino también médico: aquí es emblemático el caso del sienés Bernardo Torni (siglo XV), que se sirve de las reglas "mertonianas" de proporcionalidad para discutir una cuestión estrictamente terapéutica, como la de la validez de las sangrías en la fase aguda de una enfermedad.

Humanistas contra mertonianos

El humanismo y el redescubrimiento de la ciencia de la Antigüedad

Hostiles a las *calculationes* —las que, sin embargo, experimentan una baja sólo hacia mediados del siglo XVI—, los humanistas no limitan en absoluto sus intereses a las *humanae litterae,* a las bellas artes, a la retórica y a la filosofía moral y política. Su pasión por los clásicos griegos y latinos, su determinación a recuperar toda la herencia de la cultura antigua, los llevó a redescubrir, editar, traducir y difundir no sólo obras poéticas, literarias, históricas y filosóficas, sino también los textos más importantes de la ciencia griega. Dos figuras son emblemáticas a este propósito. La primera es la de Niccolò Perotti (1429-1480), secretario y amigo de Juan Bessarioni (1403-1472), autor de las *Cornucopiae.* Bajo la forma de comentario a Marcial, este escrito, redactado a partir de 1478, editado en 1489 y luego reimpreso más de 20 veces, en realidad es un diccionario del latín clásico y al mismo tiempo un repertorio de ideas que contiene infor-

La actividad de Niccolò Perotti y Jorge Valla

mación filosófica, naturalista y médica. Perotti, por lo demás, es mucho más que un "gramático": involucrado en la disputa en torno a Platón y Aristóteles, buen conocedor de Plinio, a quien citaba continuamente, elabora el proyecto de traducir a Arquímedes y el comentario de Simplicio a la *Física*. Jorge Valla (1447-1500) tiene intenciones enciclopédicas mucho más marcadas y conscientes. Dotado de un óptimo conocimiento del griego y una buena formación lógica y matemática (gracias a la enseñanza de Giovanni Marliani), en 1498 da a la imprenta una colección verdaderamente notable de traducciones del griego: al lado de importantes escritos aristotélicos —entre los que destaca la *Poética*— aparecen en ella obras de Euclides, Proclo, Galeno y, por primera vez, de Aristarco de Samos. Jorge Valla acertó al extender a éstas y otras fuentes (entre las cuales estaban Arquímedes, Ptolomeo y Herón de Alejandría, cuyos manuscritos poseía) su obra maestra, *De expetendis et fugiendis rebus,* publicado póstumamente en 1501: una obra monumental que presenta, disciplina por disciplina, el saber humano entero, deteniéndose particularmente en el cuadrivio (aritmética, música, geometría y astronomía), en la física y la medicina.

El esfuerzo de los humanistas por apropiarse la herencia de la ciencia de la Antigüedad es fundamental en cada uno de los campos. En astronomía, el ya mencionado redescubrimiento de Aristarco de Samos abre perspectivas nuevas, cuyas potencialidades resultan claras mucho más tarde, en Copérnico y Galileo, mientras que las ediciones de Euclides, Arquímedes y Herón hacen posibles importantes avances en la matemática. Así, si uno de los más grandes matemáticos italianos de ese periodo, Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517), se limita a brindar en su *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* (1494) una síntesis, por lo demás utilísima, de nociones de aritmética, algebra y geometría de ascendencia medieval, Nicolás Chuquet (1445-1488) da en el *Triparty en la science des nombres* (1484) un importante tratamiento del álgebra que, sirviéndose de una excelente notación, enfrenta problemas numéricos, ecuaciones y cálculos bastante complejos y establece dos reglas originales (la "regla de los números medios" y la "regla de los números primos"). Jorge de Peurbach (1423-1461) y Regiomontano (1436-1476) desarrollan en cambio la trigonometría plana y esférica, haciendo de ella una rama autónoma de la geometría. Dotados de una sólida preparación humanista, capaces de dar cursos universitarios sobre Cicerón y Virgilio, estos autores, sin embargo, pasan a la historia por su trabajo de astrónomos. Las *Theoricae novae planetarum* —terminadas por Peurbach en 1454, pero completadas y publicadas por Regiomontano apenas en 1472— anuncian desde su título mismo la voluntad de superar y reemplazar la *Theorica planetarum* atribuida a Gerardo de Cremona (1114-1187). Los resultados, al menos en parte, están a la altura de la promesa: como lo ha puesto de relieve Michel-Pierre Lerner, "Peurbach es el primero que mostró en el Occidente latino la curva no circular que describe el

Álgebra y trigonometría

centro del epiciclo de Mercurio en su deferente y en haberla caracterizado como semejante a una oval: de este modo habría admitido implícitamente que puede existir una excepción a la regla de la circularidad rigurosa de los movimientos celestes".

La *Geografía* de Claudio Ptolomeo, casi desconocida por los medievales y redescubierta por Palla Strozzi (1372-1462) y el círculo de humanistas florentinos discípulos de Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415), desempeña un papel decisivo en la difusión de la práctica de diseñar mapas sobre una red de paralelos y meridianos. No es necesario subrayar cuán sentida es en el siglo de los grandes viajes y descubrimientos geográficos la necesidad de una cartografía terrestre precisa. En cambio vale la pena recordar que, desde las primeras ediciones, los mapas que acompañan los manuscritos de la obra de Ptolomeo se integran con "nuevas tablas" que incluyen las regiones desconocidas de él, como Escandinavia y Groenlandia. Este proceso de actualización y revisión se hace cada vez más rápidamente, a medida que los relatos de los mercaderes y viajeros, no menos que las relaciones de los exploradores, aportan información inesperada acerca de países y continentes enteros desconocidos antes. Gloria de los dogos, la cartografía veneciana experimenta en el siglo XV un desarrollo sin precedentes. El célebre mapamundi de fray Mauro (¿?-1460) y el atlas de Grazioso Benincasa (1473) no se contentan con sintetizar fuentes griegas, sino prefieren descubrimientos recientes: entre otras cosas, los datos acerca de la costa africana proporcionados por Bartolomé Díaz (*ca.* 1450-1500) y Alvise Ca' da Mosto (1432-1488) y los relativos a la India traídos por el mercader veneciano Nicolás de Conti (*ca.* 1396-1469).

Nuevas tablas en la Geografía *de Ptolomeo*

Progresos análogos se encuentran en medicina, farmacología y botánica, que se ven profundamente transformadas por las más completas y confiables traducciones de Hipócrates y Galeno, por el redescubrimiento de Celso, por el renovado interés en Teofrasto y Dioscórides. Luego, discurso aparte merece la suerte de Plinio *el Viejo* (23/24-79), cuya monumental *Naturalis historia* conoce 15 ediciones incunables. La atracción que esta obra ejerce en el Cuatrocientos es origen, sin embargo, de una crisis de rechazo. El *De Plinii et plurium aliorum in medicina erroribus* (1492) de Nicolás Leoniceno y las *Castigationes Plinianae* (1492-1493) de Hermolao Barbaro eran los testimonios más célebres y comprometidos de una verdadera moda cultural: denunciar los "errores", verdaderos o presuntos, cometidos por el docto latino a la hora de interpretar datos y fuentes, por tanto a la hora de identificar animales, plantas, enfermedades y medicamentos. Sin embargo, no se olvide que a pesar de estos ataques —que por otra parte suscitaron la respuesta de Pandolfo Collenuccio (1444-1504) en la *Pliniana defensio* de 1493— Plinio sigue siendo muy popular, especialmente en la Europa central, donde desde las primeras décadas del siglo XVI algunos luteranos piensan utilizar su obra en lugar de las de Aristóteles para la enseñanza en las facultades de artes.

Tanto las revisiones de los mapas anexados a la *Geografía* de Ptolomeo cuanto las controversias acerca de los méritos y deméritos de Plinio ilustran ejemplarmente de todos modos cómo la recuperación de la ciencia antigua no se agota en un ejercicio filológico y editorial, ni en una repetición dogmática de conocimientos ya adquiridos y considerados definitivos. Lejos de seguir el mito clásico de la *imitatio,* del puro y simple culto de los antiguos, cuantos se proponen difundir las fuentes del pensamiento científico occidental se guían por el ideal de la *aemulatio,* de una confrontación fecunda que permita igualar y, cuando sea necesario, superar los modelos del pasado. La función crítica del estudioso no se agota, por tanto, en la restitución de un texto filológicamente correcto. Contrario a las obras literarias, las de temas científicos imponen la obligación de cribar la verdad de la información que se pone en circulación: para limitarnos a un ejemplo, las correcciones de Nicolás Leoniceno (1428-1524) a la *Naturalis historia* de Plinio nacen de la conciencia explícita de que confundir una hierba médica con otra podía tener serias consecuencias terapéuticas. El estudio de los libros antiguos remite por tanto al estudio del libro de la naturaleza y de esta confrontación nacen nuevos interrogantes, nuevos problemas, nuevas perspectivas heurísticas: para retomar las palabras de Marie Boas "en la tentativa de ver en la naturaleza aquello cuya existencia habían afirmado los autores griegos, los hombres de ciencia europeos llegaron a ver poco a poco qué había en realidad".

Más allá de la imitatio*: la* aemulatio

La invención de la imprenta, la difusión de los "clásicos de la ciencia" y el surgimiento de una nueva concepción del saber

Es sabido que la invención de la imprenta ha traído consigo transformaciones culturales muy profundas, que abarcan también a las disciplinas científicas. En efecto, en 1500 se publican y difunden por centenares, quizá (como en el caso de Plinio) en diversos millares de copias, muchos "clásicos del pensamiento científico", los mayores documentos de la ciencia medieval (muchos de los más importantes comentarios a las obras aristotélicas de filosofía natural y los principales escritos de los "mertonianos"), numerosos tratados y manuales de física, cosmología, matemática, geografía, medicina. Un papel de pionero en la difusión del libro científico fue desempeñado por el citado Regiomontano. Vuelto a Núremberg después de una larga estancia en Roma al servicio del cardenal Besarión, Regiomontano instala en su casa una imprenta especializada en textos de matemática y astronomía, que nadie había tenido el valor de producir antes de él a causa de las dificultades técnicas y los altos costos derivados del uso de símbolos,

La industria editorial científica

figuras y diagramas. Muy pronto siguen su ejemplo otros que comprenden que el trabajo de edición de libros de matemática, y de ciencia en general, además de desempeñar una función cultural esencial puede conquistar su propio mercado.

En efecto, no hay duda de que las disciplinas matemáticas se han vuelto objeto de un creciente interés, no sólo por parte de los especialistas, sino también por parte de un público más vasto, hecho de comerciantes y banqueros, que con el refinamiento de las técnicas comerciales y financieras tienen cada vez más necesidad de disponer de una adecuada preparación aritmética; de navegantes que, con ayuda de los astrónomos, perfeccionan métodos para encontrar la latitud determinando la altura del sol sobre el horizonte; de arquitectos, ingenieros y "artesanos superiores" que, a la hora de proyectar fortificaciones y maquinaria militar, minas y canales de irrigación, relojes e instrumentos de navegación, abordan con métodos matemáticos problemas de estática, balística o hidráulica de creciente complejidad; de pintores, obligados a profundizar la leyes de la óptica y los principios de la geometría para desarrollar la técnica de la perspectiva. Esto remite a un fenómeno más vasto, o sea, la fecunda circulación de ideas, que se ha hecho realidad a partir del siglo XV, entre filósofos naturales, artistas y técnicos, sobre cuya importancia ha vuelto a llamar la atención el filósofo e historiador de la ciencia Paolo Rossi (1923-). Las causas de este fenómeno son tanto culturales como sociológicas. Entre las primeras es esencial recordar los ideales humanistas de la vida activa y del compromiso civil, que facilitan el reconocimiento de dignidad teórica a esa actividad (las "artes mecánicas") que la cultura medieval a menudo ha considerado viles e indignas de un hombre libre y culto. Entre las segundas descuella la función asumida por figuras nuevas, privadas de la tradicional formación universitaria, pero motivadas por una curiosidad insaciable. En efecto, en el curso del Cuatrocientos entran en escena, al lado y quizá contra las universidades, nuevos centros de investigación y enseñanza (las cortes, las bibliotecas, los círculos humanistas, los talleres de los artesanos y los artistas) que frecuentan hombres a menudo privados de títulos académicos, pero capaces de conjugar competencias intelectuales y habilidades manuales, de moverse con una envidiable desenvoltura en los campos más dispares. Así Filippo Brunelleschi (1377-1446), célebre como arquitecto, pero también ingeniero, hidráulico y matemático; Leon Battista Alberti (1406-1472), moralista y fino escritor de prosa en latín, escribe sobre arquitectura, urbanística y tipografía, además de inventar varios instrumentos de medición; Pablo del Pozzo Toscanelli (1397-1482), astrónomo y matemático de valor, ejerce la medicina y se ocupa de geografía y cartografía.

La necesidad de saber aritmética

Vida activa y compromiso civil

Símbolo de la extraordinaria versatilidad de los hombres de estudio del Renacimiento es, indiscutiblemente, Leonardo da Vinci (1452-1519), que

sin duda es merecedor de un tratamiento autónomo y en profundidad por su irrepetible capacidad de moverse entre filosofía, ciencia, técnica y arte, ofreciendo contribuciones relevantes —además de hacerlo en pintura, ingeniería, cartografía, óptica, matemática, estática, dinámica, balística, hidrodinámica, anatomía, botánica, geografía y geología. En este punto nos interesa sólo en cuanto rinde un testimonio único del surgimiento, en el curso del Cuatrocientos, de una nueva concepción del saber, que cuestiona la distinción —bastante nítida en la cultura medieval— entre "ciencia" y "arte"; rehusa contraponer la contemplación desinteresada de lo verdadero a la investigación de lo útil; combate toda forma de dogmatismo, todo culto de las "autoridades", toda concepción elitista y esotérica del conocimiento. En los miles de hojas que, en una inextricable maraña de dibujos, cálculos y anotaciones verbales, documentan el constante, aunque fragmentario, empeño de Leonardo en profundizar los fenómenos naturales, retornan efectivamente algunos motivos que, reelaborados adecuadamente, constituyen algunos de los principales santo y seña de aquellos que habrían colocado en el siglo XVII los fundamentos de la ciencia moderna: la confianza en la posibilidad de explicar los fenómenos físicos en términos puramente racionales, sin tener que recurrir a las intervenciones mágicas o sobrenaturales; la idea de que la naturaleza es un sistema ordenado e inexorable de causas, que "no rompe su ley" sino sigue una "admirable necesidad"; la polémica contra "quien disputa aduciendo autoridades" y "no pone en juego el ingenio, sino más bien la memoria"; la tesis de que los "hombres inventores" contribuyen al progreso del conocimiento mucho más que los "clarines y repetidores de las obras ajenas"; finalmente, la exigencia de conjugar razón y experiencia, observación y reflexión teórica. Ciertamente sería anacrónico ver "precursores" del método de Galileo en la tesis de Leonardo, ampliamente difundida ya en la cultura medieval, según la cual "no hay ninguna certeza donde no se pueda aplicar alguna de las ciencias matemáticas"; sin embargo, es difícil no captar la modernidad de su insistencia en la función de los instrumentos de medición, en la utilidad heurística de los modelos artificiales, en la idea de que sólo los resultados de los experimentos, repetidos para descartar errores subjetivos, están en grado de imponer "silencio a la lengua de los litigantes".

Ciencia y arte

La modernidad del pensamiento de Leonardo

Véase también

Filosofía "Leon Battista Alberti: el *homo faber,* el tiempo y la pedagogía filosófica", p. 321.

Ciencia y tecnología "Los instrumentos científicos y sus respectivas aplicaciones", p. 363; "El humanismo y las matemáticas griegas", p. 373; "Traducciones y descubrimientos de nuevas fuentes antiguas: el retorno de los textos griegos", p. 379; "Leonardo da Vinci", p. 417.

LA TRADICIÓN ARISTOTÉLICA EN LA ITALIA DEL CUATROCIENTOS

Luca Bianchi

En el Cuatrocientos asistimos a un verdadero y propio "renacimiento" del aristotelismo. En efecto, los humanistas, además de recuperar textos filosóficos desconocidos o poco estudiados en el Medievo, también se proponen volver a estudiar el pensamiento aristotélico para recuperar su auténtico significado, en su opinión deformado por los "bárbaros" comentarios de los siglos XIII y XIV. Gracias a las nuevas traducciones del original griego de los textos del Estagirita, al estudio y publicación de sus comentadores helenistas, a la aplicación de las técnicas de análisis textual ofrecidas por la filología y al uso de nuevos métodos de interpretación, los humanistas promueven una profunda transformación de los estudios aristotélicos que muy pronto contagia también a los ambientes universitarios, ligados a la tradición escolástica. Aunque confrontándose con el platonismo, el epicureísmo, el estoicismo y el escepticismo, el aristotelismo ratifica su papel de tradición filosófica predominante y experimenta, durante todo el Renacimiento, una fase de gran vitalidad.

El sostén papal al aristotelismo como fundamento de la formación universitaria

Según una vieja tradición historiográfica la filosofía de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), que se ha difundido en la cristiandad "latina" a consecuencia de la gran oleada de traducciones a partir del griego y del árabe iniciada en torno a 1125, habría alcanzado su máxima difusión en el siglo XIII, habría conocido una fase de profunda crisis a partir del siglo XIV y habría sido sustituida en el siglo XV por el platonismo. En consecuencia, durante este siglo el aristotelismo habría sobrevivido sólo en alguna que otra rocafuerte "conservadora" como las universidades de Padua, Coímbra o Cracovia, antes de ser definitivamente arrollado por el advenimiento de la filosofía y ciencia modernas. Hoy sabemos que semejante imagen del desarrollo del pensamiento europeo es tan parcial, que resulta sustancialmente falsa. Ahora no sólo es cierto que el aristotelismo del siglo XIV, lejos de atravesar una fase de reflujo, ha conocido una fase de expansión, gracias también al abierto sostén del papado. También resulta cada vez más evidente que, sin que deje de ser verdadero que la mayor novedad del pensamiento del Cuatrocientos y Quinientos consiste en el redescubrimiento de tradiciones filosóficas

El aristotelismo

(el platonismo, el escepticismo, el epicureísmo y el estoicismo) poco conocidas o desconocidas del Medievo, el aristotelismo sigue siendo, no obstante, la tradición filosófica predominante durante todo el Renacimiento. Lo demuestra el número de los manuscritos, de las ediciones impresas de las traducciones y de las divulgaciones en lengua vulgar de las obras de Aristóteles. Lo confirma, por ejemplo, el número de comentarios: compuestos entre los siglos XV y XVI los comentarios a Aristóteles son al menos 10 veces más numerosos que los comentarios a los *Diálogos* de Platón.

Esto deriva, ante todo, del cuasi monopolio que las obras de Aristóteles continúan teniendo en los *curricula* universitarios, donde la inserción de las obras de Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.) sigue siendo lenta y discutida. Es verdad que ya hacia mediados del siglo XV Teodoro Gaza (*ca.* 1400-1475) utiliza el *Gorgias* en la enseñanza de la retórica en Ferrara, pero para encontrar cursos sobre los mayores *Diálogos* platónicos es necesario esperar hasta los primeros decenios del siglo sucesivo, con Leonico Tomeo (*ca.* 1446-1531) en Padua y Cornelio Agrippa (1486-1535) en Pavía, mientras que sólo entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se llegan a activar cátedras de filosofía platónica. Pero sería erróneo ver en la perdurable influencia de la tradición aristotélica el simple fruto de la inercia de las instituciones escolásticas, de su reticencia a reformar los programas. El gran impulso que el estudio del *corpus aristotelicum* recibe en el siglo XV depende efectivamente también y sobre todo del gran interés que no sólo los profesores de filosofía de formación escolástica, sino también muchos humanistas, muestran por el pensamiento de Aristóteles y de sus discípulos.

La difusión tardía de las obras de Platón

El "renacimiento" de Aristóteles en el Cuatrocientos: las traducciones

En efecto, a los humanistas italianos y a los maestros bizantinos inmigrados en Italia se debe la realización del gran proyecto de una nueva traducción de las obras de Aristóteles y de sus comentadores griegos que significa un viraje con respecto al método medieval de acercarse a estas obras. Por tanto es lícito hablar de un "renacimiento" de Aristóteles, el cual, sin embargo, se diferencia profundamente del "renacimiento" contemporáneo de Platón, del atomismo o escepticismo antiguos, provocado por el hallazgo de textos inaccesibles precedentemente. Es indudable que los humanistas contribuyen a poner de nuevo en circulación también algunos escritos de (o atribuidos a) Aristóteles que no eran conocidos (o lo eran sólo en parte) del Medievo: basta pensar en la *Etica Eudemia,* los *Magna moralia,* las *Quaestiones mechanicae,* o en el caso verdaderamente emblemático de la *Poética,* que a pesar de la traducción de Guillermo de Moerbeke (1215-1286) había suscitado un escasísimo interés en los siglos XIII y XIV, convirtiéndose en cambio en

La Poética *traducida por Moerbeke*

un verdadero "best seller" cuando se reimprimió en Venecia en 1498, en la nueva versión de Jorge Valla (1447-1500). Esto no obstante, sigue en pie que el "renacimiento" de Aristóteles no consiste tanto en el redescubrimiento de textos desconocidos, cuanto en el renovado interés en textos traducidos al latín desde hacía tiempo pero poco estudiados (como la *Poética* y la *Retórica*), y sobre todo en la "restauración" de textos que eran familiares desde hacía siglos, que se proponía leer de un modo nuevo para recuperar su significado auténtico.

Los instrumentos adoptados por los humanistas para conseguir este objetivo son sustancialmente tres: nuevas traducciones, el uso de las técnicas de análisis textual brindadas por la filología y nuevos principios y métodos de interpretación. En efecto, los humanistas tratan en primer lugar de restituir a los escritos de Aristóteles la elegancia que —sobre la base de una creencia que se remontaba a Cicerón y Quintiliano y fue difundida por Petrarca (1304-1374)— ellos consideraban que tenían en el original griego. El proyecto de volver a traducir la obra entera del Estagirita —apoyado por el mecenazgo de señores notoriamente atentos al desarrollo de los estudios filosóficos como Cosme y Lorenzo de Médici, y sobre todo por la acción de pontífices como Eugenio IV, Nicolás V y Sixto IV— nace por esto de la idea (o, como escribió Eugenio Garin, del "equívoco") de que poner en hermoso estilo latino textos como la *Etica Nicomachea,* la *Fisica* y la *Metafisica* equivalía a "resucitar al verdadero Aristóteles". A esta consigna respondieron humanistas como Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti, Francesco Filelfo, Jorge Valla y Hermolao Barbaro y doctos griegos como Giovanni Argiropulo, Jorge de Trebisonda, Teodoro Gaza y el cardenal Juan Besarión, que producen nuevas traducciones de Aristóteles, destinadas a remplazar las versiones medievales, que se juzgan no sólo feas, sino poco cuidadas. Rechazado el método de traducción palabra por palabra *(verbum e verbo),* se trata de reproducir en latín tanto el contenido conceptual *(rerum doctrina)* como la forma estilística *(scribendi ornatus)* de las frases de Aristóteles, expresando su significado global a través de una versión *ad sensum* (o *ad sententiam*). Hecho teoría en torno a 1420 por Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), este método se aplica de hecho de muchos modos diversos: mientras muchos se preocupan ante todo por la belleza de estilo, incluso a costa de transformar sus traducciones en paráfrasis poco fieles, otros buscan un equilibrio entre legibilidad y exactitud, limitándose a menudo a embellecer y revisar las versiones medievales.

La traducción en "estilo bello"

La filología y los nuevos métodos de interpretación de los textos

El segundo instrumento a través del cual los humanistas tratan de recuperar al Aristóteles "auténtico" es la filología. La enseñanza de los maestros bizan-

tinos que se transfirieron a Italia entre los siglos XIV y XV, quienes ponen gran atención en la terminología de Aristóteles y en las diferentes lecturas que nos habían transmitido los códices, el redescubrimiento de los testimonios históricos sobre las peripecias de su biblioteca, la consiguiente conciencia de que el *corpus aristotelicum* es un producto históricamente determinado, que se constituye a consecuencia de la actividad "editorial" de los grandes eruditos helenistas, impulsan efectivamente a los humanistas a desplazar progresivamente su atención de las doctrinas de Aristóteles a sus textos, leídos en el original griego y abordados con nuevos métodos de análisis textual. En este contexto es cuando ve la luz la edición príncipe de toda la obra de Aristóteles en griego, impresa en Venecia entre 1495 y 1498, gracias a la iniciativa de Aldo Manuzio (1450-1515), el más célebre editor del Renacimiento. Valiéndose de un equipo internacional de estudiosos (entre los cuales destacaban el italiano Francesco Cavalli y el inglés Thomas Linacre), Manuzio logra realizar una obra grandiosa, que durante mucho tiempo representa un modelo: "cinco volúmenes infolio de casi 2000 páginas en conjunto, cuando sólo habían sido impresos poquísimos libros griegos, con una elegancia única de tipografía, papel magnífico, encuadernación, cuidado tipográfico, óptima corrección de galeras, etc., características todas que dejarían satisfecho también a un editor actual de textos griegos" (Lorenzo Minio Paluello).

La edición príncipe de Manuzio

La tercera innovación decisiva que los humanistas han introducido en los estudios aristotélicos consiste en la elaboración y difusión de nuevos principios y métodos de interpretación. Guiados por el ideal del "retorno a las fuentes", promueven la lectura directa —y de preferencia en su original griego— de sus obras; critican el abuso de paráfrasis y comentarios; en particular polemizan con los comentadores escolásticos de los siglos XIII y XIV, acusándolos de haber buscado en los textos de Aristóteles un simple pretexto para afrontar, a través del método de la disputa, problemas abstractos y a menudo ociosos; sostienen que, como todo autor del pasado, Aristóteles se ha de leer para encontrar en él el testimonio de un modo diverso de concebir al ser humano y el mundo, comprensible sólo si se coloca de nuevo en su contexto histórico. Así es como se explica su intento de redefinir los principios, los objetivos, los métodos de la actividad del comentador de textos filosóficos: debe adoptar un estilo sobrio y claro, pero elegante; por tanto debe evitar tecnicismos filosóficos excesivos, mientras que es libre de ilustrar el contenido doctrinal de los pasos expuestos recurriendo también a *exempla* sacados de la literatura, de la historia y de las bellas artes; debe estudiar el conjunto de las obras de Aristóteles, de ser posible en su lengua original; debe controlar la exactitud de las varias traducciones y lecturas, individuar los pasos corrompidos, distinguir las obras auténticas de las espurias; finalmente debe privilegiar a los intérpretes griegos, considerados las fuentes secundarias más confiables, no sólo porque están cronológicamente más cerca de Aristóteles, sino porque culturalmente son más afines a él.

El retorno a las fuentes

Aunque encontrando fuertes resistencias, especialmente de algunos maestros de formación escolástica, esta nueva forma de abordar los textos aristotélicos se difunde cada vez más ampliamente, tanto que desde finales del siglo XV es acogida también en las universidades. El fenómeno se manifiesta primero en Italia. El encargo conferido en 1497 a Nicolás Leonico Tomeo con el propósito de que imparta en Padua cursos sobre Aristóteles a partir del texto griego es considerado a menudo como símbolo del triunfo del "aristotelismo humanista". Un impacto no menor consiguen los cursos que Angelo Poliziano (1454-1494) imparte en Florencia sobre el *Organon,* inaugurados por dos célebres oraciones (la *Praelectio de dialectica* de 1491, y *Lamia* de 1492), en las cuales se delinea un programa de trabajo del que generaciones de humanistas se habrían apropiado y habrían desarrollado: además de replantear los motivos dominantes de la polémica humanista contra los expositores escolásticos (el rechazo del método de *quaestio disputata,* la crítica a la jerga especializada, la búsqueda de la elegancia y de la claridad expositiva), Poliziano, en efecto, insiste en el hecho que el *corpus aristotelicum* se ha de estudiar con los métodos que, en la Antigüedad tardía, habían sido elaborados por los "gramáticos" helenistas, capaces de conjugar la pericia filológica con un sólido conocimiento de la lengua y la cultura griegas.

Los cursos de Poliziano

El redescubrimiento de los comentadores griegos y la perdurable influencia de la exégesis medieval

Así es como se explica que una de las mayores contribuciones aportadas por la cultura humanista al estudio de Aristóteles y más en general al desarrollo de la cultura filosófica la constituya el renovado interés en los intérpretes griegos: Teofrasto, Alejandro de Afrodisias, Porfirio, Temistio, Amonio, Simplicio y Filópono. Teodoro Gaza (*ca.* 1400-1475) es quien atrae la atención hacia ellos, traduciendo en 1452-1453 los *Problemata* del pseudo Alejandro de Afrodisias. Inspirándose en él, Hermolao Barbaro (*ca.* 1453-1493) traduce en 1472-1473 las paráfrasis de Temistio a los *Analíticos posteriores,* a la *Fisica* y al *De anima,* que serán publicadas sólo en 1481. Amigo y discípulo de Barbaro, Jerónimo Donato (siglo XV) sigue su ejemplo vertiendo al latín varios fragmentos de Alejandro de Afrodisias, entre los cuales se encuentra el primer libro del *De anima,* que filósofos como Nicoletto Vernia (*ca.* 1420-1499) y Agustín Nifo (*ca.* 1473-*ca.* 1546) van a consultar aún antes de su publicación (1495). Inicia así una nueva fase en la historia de la tradición aristotélica, durante la cual se redescubren, traducidos y publicados, casi todos los comentarios griegos sobrevivientes, conocidos sólo parcialmente en el Medievo. Un papel decisivo desempeña, también en esta ocasión, Aldo Manuzio, quien en 1495, mientras autoriza el primer volumen de las obras de Aristóteles en griego, anuncia su intención de

La incansable actividad de Aldo Manuzio

publicar también los comentarios de Alejandro de Afrodisias, Porfirio, Temistio, Simplicio y Filópono. Ratificado de una forma aún más extensiva en los prefacios a los volúmenes sucesivos y patrocinado por el príncipe de Carpi, Alberto Pio (1475-1531), este ambicioso proyecto fue sólo iniciado por Manuzio, pero llevado a término por sus herederos entre 1520 y 1530.

La disponibilidad de estos nuevos comentarios tiene un fuerte impacto en el debate filosófico: para limitarnos a dos ejemplos, la recuperación de los comentarios de Alejandro de Afrodisias y de Simplicio al *De anima* atiza las ya ásperas controversias acerca de la correcta interpretación de la psicología aristotélica, mientras que el mejor conocimiento de los comentarios de Filópono, ricos de críticas a la doctrina de la *Fisica* y del *De caelo,* provoca un profundo replanteamiento de la filosofía natural aristotélica. Esto, sin embargo, no significa que los comentarios medievales, árabes y latinos, dejen de ejercer su influencia. Durante todo el siglo XV, los comentarios de Alberto Magno, Tomás de Aquino, Egidio Romano, Juan de Jandun, Walter Burley y Juan Buridán continúan siendo estudiados y utilizados no sólo por los aristotélicos de formación escolástica, sino también por aquellos de formación humanista, que, a pesar de sus invectivas contra los maestros "bárbaros" de los siglos XIII y XIV, a menudo se apropian de sus ideas, quizá sin declarar su origen. Al día siguiente de la invención de la imprenta, los comentarios de los grandes aristotélicos del Medievo latino se publican en repetidas ocasiones y experimentan un gran éxito editorial, que comienza a declinar sólo hacia 1535. A pesar de que precisamente Poliziano auspicie que las obras de los intérpretes griegos tomen el puesto de las obras de los comentadores medievales, la profunda transformación que la "biblioteca peripatética" experimenta en el Renacimiento no se realiza tanto por sustitución cuanto por yuxtaposición. Las diferentes tradiciones exegéticas producidas en el arco de 15 siglos en contextos culturales, lingüísticos y religiosos diversos, se vuelven simultáneamente accesibles y comparables entre ellas. Precisamente esta sobreabundancia de materiales y tradiciones interpretativas, mientras da testimonio, por una parte, de la gran vitalidad del aristotelismo renacentista, crea, por otra, no pocos problemas y provoca un nuevo género de la literatura aristotélica: las "bibliografías aristotélicas", que marcan, tal vez con algún juicio crítico, las principales ediciones, traducciones y comentarios de las diversas obras del Estagirita.

Gran cantidad de materiales e interpretaciones

La controvertida suerte de Averroes

Mención aparte merece la suerte en el siglo XV de aquel que los medievales habían considerado "el comentador" de Aristóteles por excelencia, es decir, Averroes (1126-1198). Difundidos en Italia, Francia, Inglaterra, desde la primera mitad del siglo XIII, los comentarios del gran filósofo árabe han expe-

rimentado un éxito notable en la Italia del siglo XIV, sea en los ambientes escolásticos, sea en algunos círculos literarios —basta pensar en Dante. En Italia, particularmente, el desarrollo tardío y el peso limitado de la enseñanza de la teología en las universidades favorecen la difusión de una aproximación naturalista y racionalista, presta a absorber también aquellas ideas averroístas (unidad del intelecto posible, común a la humanidad entera; eternidad del mundo; función política de las religiones, etc.) que entran en conflicto con la ortodoxia cristiana. Si Gaetano de Thiene (siglo XV), que de 1430 a 1462 es titular de la cátedra de filosofía natural en Padua, se esfuerza por interpretar el *De anima* de Aristóteles en un sentido que sea compatible con la doctrina de la individualidad e inmortalidad del alma, maestros de la siguiente generación, como Nicoletto Vernia y Agustín Nifo, niegan que se pueda demostrar esta doctrina, inclinándose abiertamente por la posición "averroísta" de la unidad del intelecto. Así es como se explican las reacciones de las autoridades eclesiásticas. El 4 de mayo de 1489 el obispo de Padua, Pedro Barozzi (1441-1507), interviene, prohibiendo las disputas públicas sobre la unidad del intelecto. Tanto Vernia como Nifo se retractan, pero esto no es ciertamente el fin de la escuela averroísta, que en el curso del siglo XVI experimentará un gran desarrollo, articulándose en diversas corrientes y entrando en conflicto con los teóricos de la interpretación alejandrina de la psicología aristotélica, que sostenía la individualidad, pero también la mortalidad del alma. Es significativo que estas dos posiciones, que convergen en el cuestionamiento de la supervivencia ultraterrena del alma de cada ser humano singular, sean condenadas conjuntamente en la bula *Apostolici regiminis,* promulgada por el papa León X (1475-1521, papa desde 1513) en 1513.

La unidad del intelecto

De todas maneras, sería errado pensar que la influencia de Averroes en el Cuatrocientos se haya agotado en las controversias relativas a la naturaleza del intelecto. Ciertamente su pensamiento provoca hostilidades extremadamente virulentas. Para algunos sigue siendo el prototipo del pensador "impío" que Tomás de Aquino (1221-1274) había derrotado definitivamente, según un estereotipo difundido por los dominicos del Trescientos y contemplado en los tantos "triunfos de Tomás" que aún siguen pintándose durante todo el Cuatrocientos: basta pensar en el célebre de Benozzo Gozzoli (1420-1497). Para otros, entre los que se cuentan humanistas ilustres como Hermolao Barbaro, Averroes había hecho una lectura de Aristóteles totalmente desconfiable, porque se había fundado en traducciones árabes incorrectas, "robándoles" a los intérpretes griegos lo poco que había entendido correctamente. Esto no obstante, las obras filosóficas, científicas y médicas de Averroes son traducidas y publicadas en numerosísimas ediciones impresas, continúan siendo utilizadas en la enseñanza y desempeñan un papel decisivo en las discusiones de lógica, física y cosmología, filosofía moral y política. Se inaugura así una nueva fase del influjo de aquél que los

El pensador "impío" y el pensador original

medievales llaman “el comentador” y que los hombres del Renacimiento llegan a reconocer como un pensador autónomo y original, digno a su vez de ser comentado.

Véase también

Filosofía “Platón y Aristóteles: de la confrontación a la conciliación”, p. 298; “La polémica antiestoica y la recuperación de Boecio y Epicuro: filosofía y filología en Lorenzo Valla”, p. 302; “Ficino y el hermetismo humanista”, p. 328.

LA EDAD DE LAS “ESCUELAS”: LA FILOSOFÍA UNIVERSITARIA ENTRE EL CUATROCIENTOS Y EL SEISCIENTOS

MARCO FORLIVESI

Entre el Cuatrocientos y el Seiscientos la filosofía universitaria se desarrolla en medio de una cerrada confrontación entre las diferentes almas de la edad clásica y el Medievo. La fluctuante referencia común a las obras de Aristóteles no impide que los autores universitarios se dividan en numerosas corrientes, cada una caracterizada por sus propios referentes. La potente dinámica dialéctica que surge de ello y la confrontación con los resultados de la ciencia matemático-experimental reformulan el pensamiento filosófico universitario y preparan el advenimiento de los sistemas filosóficos —de Wolff a Hegel— de la Edad Moderna.

EL SIGLO XV: EL NUEVO TRADICIONALISMO

El siglo XV hereda del precedente un enredo de tensiones políticas, dinamismo cultural e inquietudes sociales. Los centros del poder político (incluso de carácter religioso) se multiplican, y con ellos las sedes universitarias. Conforme a las dinámicas que operan desde el nacimiento de la institución universitaria, los gobernantes buscan en las universidades las figuras profesionales de las que tienen necesidad para conducir los asuntos de Estado, por lo que subvencionan los ateneos que existen o promueven y financian el nacimiento de nuevos centros de estudio. Pero, mucho más que las sedes universitarias, aumenta el número de las temáticas y las tesis propuestas y discutidas en los “estudios” [en la Edad Media, universidades], sean públicos (es decir, universidades en sentido estricto) o internos a las órdenes religiosas. La respuesta concorde y conjunta de las clases dirigentes,

Las universidades

tanto eclesiásticas como laicas, y de las élites culturales a la fragilidad de la paz social, a la fragmentación política y a las crecientes complejidades y heterogeneidades de las propuestas doctrinales (percibidas como fuentes de desorden) ha sido una de las afirmaciones del mito de la "edad de oro" más fuertes en toda la historia de Occidente. Forja, según diversas modalidades, las características de todas las componentes fundamentales del pensamiento del Cuatrocientos y Quinientos: universidad, humanismo, aristotelismo, platonismo, pensamiento alquimista y astrológico, instancias y movimientos religiosos.

En particular, la universidad está marcada por tres fenómenos: la formación y competición de las "vías", la formación y competición de las "escuelas" y el nacimiento del aristotelismo literal. Los tres nacen de la voluntad de individuar en el pasado puntos de referencia especulativos estables. Las "vías" son sea orientaciones culturales, sea partidos político-académicos, sea estructuras institucionales universitarias. Tomadas como orientaciones culturales, las vías consisten ante todo en las diversas respuestas que se dan al problema de la tutela de la teología revelada con respecto a la filosofía. La "vía antigua" resuelve la dificultad subordinando la filosofía a la teología; la "vía moderna", separando nítidamente ámbitos y métodos de las dos disciplinas. Los seguidores de ambas "vías", conforme a la voluntad de anclar sus propias tesis en figuras del pasado, buscan autores que puedan ser adoptados como prototipos de su propia posición. Los representantes de la vía antigua los individuan en autores del siglo XIII o de los primeros años del siglo XIV: Alberto Magno (1200-1280), Tomás de Aquino (1221-1274) o Duns Escoto (1265-1308).

Vía antigua y vía moderna

Los representantes de la "vía moderna", en autores del siglo XIV en pleno: Durando de St-Pourçain (*ca.* 1275-*ca.* 1332), Gregorio de Rimini (*ca.* 1300-1358), Guillermo de Ockham (*ca.* 1280-*ca.* 1349), Marsilio de Inghen (¿?-1396), Juan Buridán (*ca.* 1290-*ca.* 1358). Estas orientaciones culturales y político-académicas se traducen en las universidades en estructuras institucionales: algunas universidades ofrecen una formación según la "vía antigua"; otras, según la "vía moderna"; otras más, según ambas "vías" (pero manteniendo distintos los cursos de las diferentes "orientaciones").

Las "escuelas" son una subdivisión ulterior de las orientaciones culturales universitarias y del cuerpo docente, además de la forma concreta que asumen las dos "vías": según el "maestro" de referencia, se tiene el nacimiento (o el renacimiento, pero en formas más sólidas) del albertismo, tomismo, escotismo, nominalismo. En el plano institucional, las escuelas califican a los diferentes estudiantados, o por lo menos las cátedras dedicadas a una específica línea especulativa: *in via Alberti, in via Thomae, in via Scoti, in via Durandi.* En el plano político cultural, las "escuelas" toman parte en los conflictos ideológicos de mayor aliento del Cuatrocientos. Ante todo el conflicto entre clero secular y clero regular: el primero sigue de preferencia

Las escuelas

la "via moderna"; el segundo, la "via antigua". Después está el conflicto entre absolutismo papal y conciliarismo: los tomistas sostienen preferentemente el primero; los seguidores de la "vía moderna", el segundo.

A cambio de la defensa —por parte de los tomistas— del absolutismo papal contra el conciliarismo, la curia romana promueve la figura de Tomás de Aquino como pensador de referencia de todos los teólogos católicos. Por otra parte, en el curso del Cuatrocientos el papado no se limita a favorecer a los tomistas, o a los defensores de la "vía antigua" en general; a mediados del siglo emprende una acción volcada a introducir en todos los "estudios" una metodología y una base ideológica unitaria. Los pilares elementales de esta acción encuentran su expresión ejemplar en los estatutos de la Universidad de París promulgados en 1452 por Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447). Estos estatutos prescriben, en primer lugar, dos cambios radicales en la didáctica: el paso de la enseñanza "por cuestiones" a la enseñanza "a través del comentario" y la recomendación de ceñirse lo más estrictamente posible a los textos de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). En segundo lugar, explicitan la razón de tal cambio: frenar la multiplicación de las cuestiones debatidas. No obstante cuanto se ha dicho, el pensamiento universitario del Cuatrocientos sigue siendo intenso y dinámico. En los enfrentamientos entre exponentes de "escuelas" diferentes, los duelistas se contaminan mutuamente y trascienden a sí mismos en el esfuerzo de resistir al adversario, de batirlo o, incluso, de asimilarlo, de hacerlo a su imagen y semejanza. Por otro lado, la obligación a ceñirse a la letra de Aristóteles incentiva en los autores universitarios el interés en la entera gama de las obras del Estagirita, en sus "palabras auténticas", en su correcta traducción latina. En relación a este aspecto, la cultura universitaria y la humanista se compenetran.

El aristotelismo literal

El siglo XVI: la irrupción de las tensiones y las fuentes

La invención y difusión de la imprenta con tipos móviles constituye un suceso que, a partir de la segunda mitad del siglo XV, revoluciona la propagación del saber en Europa. Los humanistas hacen amplio uso de ella, publicando multitud de ediciones y traducciones de obras de autores de la Antigüedad clásica y de la Antigüedad tardía. Pero los teólogos y los *artistae* (o sea, los filósofos, que ejercen la docencia en la facultad de Artes) no son menos que sus colegas *humanistae.* No sólo publican un número exponencialmente creciente de obras originales, sino curan la edición de muchos textos y autores de los siglos XIII y XIV. A consecuencia del surgimiento de la Reforma protestante, el enfrentamiento de los teólogos católicos con los teólogos reformadores induce a los primeros a promover la publicación también de las obras de los Padres de la Iglesia. El celo editorial atañe también a las obras de Aristóteles y sus comentadores. En 1495-

1495-1498: primera edición en griego de las obras de Aristóteles

1498 Manuzio (1450-1515) publica la primera edición de las obras de Aristóteles en griego. En los años sucesivos se publican en edición bilingüe los textos de los comentadores griegos. En respuesta a esta "ofensiva" platonizante, en 1550-1552 Giunta imprime una nueva traducción de todas las obras conocidas de Aristóteles, dotada igualmente de una nueva traducción de los comentarios de Averroes (1126-1198).

En la historia del pensamiento universitario del siglo XVI ocupan un lugar particularmente relevante también las tensiones y movimientos religiosos. Incluso antes del surgimiento de la Reforma protestante, en 1513 León X (1475-1521, papa desde 1513) promulga una bula que, por un lado, confirma como dogma de fe las tesis según las cuales el alma es forma del cuerpo, es inmortal, es creada directamente por Dios y es única para cada cuerpo humano; por otro, obliga a los docentes de filosofía a defender filosóficamente tales tesis cuando traten el tema. La misma Reforma protestante se inserta en las tensiones político-religiosas que caracterizan el siglo XV y el inicio del siglo XVI. Por un lado, la Reforma hereda los impulsos antiintelectualistas y, por esto mismo, antiuniversitarios, monásticos y humanistas. En efecto, en las primeras fases de la Reforma Lutero (1483-1546) escribe que pronto no quedarán en el mundo tomistas, ni albertistas, ni escotistas, ni occamistas, sino que todos serán simplemente hijos de Dios y verdaderos cristianos. Por otro lado, también es cierto, sin embargo, que el conflicto entre protestantismo y catolicismo había sido preparado por al menos dos siglos de debates concernientes precisamente las cuestiones que eran objeto de las controversias entre reformadores y católicos. El propio Lutero no es ni un simple adversario de la cultura universitaria ni un seguidor de la vía moderna ni de la vía antigua; al contrario, así como los otros principales autores universitarios de la Edad Media tardía, él es un pensador capaz de recibir doctrinas diversas de las diversas escuelas y formular una síntesis propia. Esto se traduce, en el plano de la organización y consolidación de la Reforma en el ámbito académico, en un marco institucional y cultural construido utilizando parte de las estructuras y paradigmas en circulación en las universidades del norte de Europa a principios del siglo XVI.

Tensiones religiosas

En el ámbito católico la interacción entre los movimientos de reforma anteriores al surgimiento del protestantismo y los consiguientes a la necesidad de confrontarse con las diversas formas adoptadas por este último genera numerosas transformaciones. La más radical consiste en la consolidación ulterior del absolutismo papal y su completa asimilación del catolicismo. Componente fundamental de este proceso es la constitución en la curia romana de organismos encargados de vigilar la ortodoxia de doctrinas y personas, entre los que están la Santa Inquisición (1542) y la Congregación del Índice (1571). La institución de estos organismos repercute en el papel —eclesiástico, político y social— de la facultad de teología en general y, en particular, de la Facultad de Teología de la Universidad

La consolidación del absolutismo papal

de París. Privadas de la autoridad para ejercer en el campo doctrinal la función de árbitros, o al menos de peritos, tales facultades se convertirán progresivamente en meras repetidoras de posiciones fijadas en otra parte. Igualmente importantes para el destino de las facultades de teología de las universidades públicas son la institución de los seminarios para la formación del clero y la creación de facultades teológicas internas a cada una de las órdenes religiosas. Si bien tales estructuras se desarrollan y difunden muy lentamente, en su último sustrato tienen en las facultades públicas de teología sea la tarea de formar al alto clero, sea el dinamismo de los autores más innovadores. Las modalidades concretas del desarrollo de la "reforma católica" producen efectos también en la historiografía filosófica y teológica. La ligera prevalencia de los teólogos tomistas sobre los teólogos escotistas en el Concilio de Trento hace que los documentos conciliares se formulen en el léxico tomista. Esto no cancela la mayor difusión, durante todo el siglo siguiente, del escotismo con respecto del tomismo, pero, en el largo plazo, contribuye a la formación del equívoco historiográfico según el cual la Iglesia católica habría tenido constantemente en Tomás de Aquino su principal punto de referencia.

Cuanto se ha dicho no debe inducir a considerar que en el ámbito católico no haya instancias propulsoras. Desde finales del siglo XV las orientaciones políticas culturales de las diversas órdenes religiosas dependen de dos grandes familias: el escotismo y el tomismo. Ninguna orden religiosa promueve propiamente el albertismo ni el nominalismo, que —en cuanto escuelas— desaparecieron respectivamente a finales del siglo XV y en los años treinta del XVI. Al contrario, a partir de finales del siglo XVI asistimos a una multiplicación de las formas adoptadas tanto por el escotismo como por el tomismo. En el ámbito de las universidades públicas conserva gran vitalidad una forma autónoma de aristotelismo. No es una escuela (o muchas escuelas) en sentido estricto, sino un haz de tradiciones doctrinales que tienen un fuerte lazo con los textos aristotélicos y, al mismo tiempo, sacan de ellos ocasión e inspiración para elaborar nuevas doctrinas en el ámbito epistemológico y moral. Compleja es también la proporción entre las facultades universitarias y las tradiciones doctrinales que sostiene cada una de las órdenes religiosas. Donde hay facultades de teología en plena actividad, se conservan cátedras de teología sea *in via Thomae,* sea *in via Scoti;* donde tales facultades son solamente colegios de examen, las cátedras en cuestión se integran en las facultades de las Artes. Asistimos, además, a la activación de cátedras de metafísica *in via Thomae* e *in via Scoti,* incorporadas también a las facultades de las Artes.

Escotismo y tomismo

También la Reforma protestante deja huellas profundas en la vida de los ateneos de los países en los cuales se propaga. Esta reforma provoca inmediatamente la desaparición de las instituciones universitarias de las órdenes religiosas, de los internados y de las cátedras, de las instituciones universita-

rias públicas reservadas a una orientación especulativa específica, de la utilización de las obras de Aristóteles como textos de base de la instrucción universitaria, del método de la disputa y de los mismos grados académicos. Los primeros dos cambios resultan definitivos, pero los otros tres tienen vida corta: en el lapso de poquísimos años, las lecciones vuelven a tener como punto de referencia los textos de Aristóteles, la disputa se introduce de nuevo como instrumento didáctico y prueba de examen, y los grados académicos son repristinados. Sin embargo, hay que añadir que en las universidades protestantes penetran profundamente sea instancias antiintelectualistas, sea métodos e ideales humanistas. En el plano doctrinal, una vez desaparecidas las distinciones entre *antiqui* y *moderni*, o entre albertistas, tomistas, escotistas y nominalistas, el mundo protestante se divide en las diversas confesiones reformadas, que no logran confluir en un filón único; como consecuencia de esto, a partir de la segunda mitad del siglo XVI las mismas universidades protestantes comienzan a diferenciarse teniendo como base la orientación confesional.

El mundo protestante

Entre los siglos XVI y XVII: el ocaso de Aristóteles y el apogeo del aristotelismo

Los años que están a caballo entre los siglos XVI y XVII son testigos de la decadencia del género literario conocido como comentario y del desarrollo del manual sistemático. Con la expresión *manual sistemático* no se quiere decir un texto en el que el entero ámbito del saber se deduzca a partir de uno o más principios primeros. Se entiende, en cambio, una obra en la que la disposición de los argumentos tratados encuentra justificación no en el orden de los temas discutidos en un texto anterior, sino más bien en la voluntad de manifestar al lector la naturaleza misma de los objetos examinados y de los nexos que los entrelazan. El manual sistemático no es una invención de finales del siglo XVI, a pesar de que las tendencias culturales y políticas del siglo XV habían favorecido el género literario del comentario. En la primera mitad del siglo XVI se usa ampliamente todavía el género literario conocido como comentario; sin embargo, en la segunda mitad del siglo la situación cambia. En cada disciplina, la cantidad de datos y posiciones que se han de presentar al lector va aumentando exponencialmente. A causa de ello, cada vez se vuelve más difícil sea respetar la secuencia de los temas establecida por la obra que los estatutos universitarios ponen como texto de referencia, sea presentar las nuevas orientaciones como simples dilucidaciones posibles de ese texto. Contemporáneamente al surgimiento de esta incomodidad, los autores del Quinientos discuten con creciente ahínco la cuestión de los procedimientos correctos para adquirir y exponer las disciplinas. Estos debates crean fuertes expectativas de rigor metodológico y llevan a considerar

El manual sistemático

los textos de Aristóteles como necesitados, en materia de exposición, de oportunas “nuevas sistematizaciones”.

En el ámbito católico una segunda fuerza impulsa en la dirección del cambio. La obra de los docentes de las facultades de las Artes ha dejado en claro que las doctrinas del Estagirita no coinciden, en sus rasgos esenciales, con la doctrina católica. Esto se traduce en primer lugar en la investigación de comentarios, antiguos o de nueva factura, que permitan superar tal brecha, luego en la formulación de una nueva perspectiva. En ella, Aristóteles conserva el papel de principal punto de referencia, pero la verdadera filosofía ya no se expone en la forma de un comentario a sus obras, sino más bien de un modo “directo”. En el ámbito protestante se lleva a cabo la misma transformación siguiendo una línea ligeramente diversa, en la cual revisten una función esencial los contrastes entre las diversas confesiones reformadas.

Del comentario a las disputationes

Como consecuencia de estas instancias, en el lapso de pocos años se consuma el paso del comentario al reordenamiento de las materias en virtud de las exigencias internas de las mismas, hasta el verdadero y propio curso, subdividido en “discusiones” *(disputationes)*. Durante el Seiscientos, sale de las imprentas europeas multitud de cursos de filosofía y (pero aún ligados a alguna obra de referencia) teología. Pueden ser de variada naturaleza: completos o dedicados a partes singulares de la disciplina; sintéticos o ponderados; de bajo perfil o de gran esfuerzo especulativo; en latín o —en el caso de textos filosóficos— lengua vulgar. También se diferencian en cuanto al contenido. Algunos autores no se refieren a ningún pensador determinado. Es éste, la mayoría de las veces, el caso de obras filosóficas elaboradas en el ambiente de una institución universitaria pública. Otros se refieren explícitamente a algún maestro medieval: Duns Escoto, Tomás de Aquino, Buenaventura de Bañorreal (*ca.* 1221-1274), Egidio Romano (*ca.* 1274-1316), John Baconthorpe (*ca.* 1290-*ca.* 1348). También los autores como Anselmo de Aosta (1033-1109), Bernardo de Claraval (1090-1153) o Dionisio *el Cartujo* (1402-1471) son tomados en teología como puntos de referencia. Es éste, la mayoría de las veces, el caso de obras elaboradas en el contexto de una orden religiosa y, no por casualidad, después de una solicitud proveniente de las cúpulas de la orden misma. También en el ámbito protestante hay distinciones y divisiones, y también en este caso las solicitudes cuyo origen es la competición entre las diversas autoridades religiosas desempeñan una función fundamental.

Los decenios centrales del siglo XVII: la fractura de la nueva física

El desarrollo de la filosofía en el ámbito universitario entre los siglos XV y XVII es un fenómeno complejo y dinámico. Esto no obstante, en la primera mitad del siglo XVII tiene lugar un cambio de envergadura tal, que permite

colocar precisamente en esos años el punto de separación entre dos épocas: la edad del aristotelismo y la Edad Moderna. Este cambio tiene lugar ante todo en el ámbito de la física. La física de matriz aristotélica presenta dos características fundamentales. En primer lugar, interpreta los fenómenos naturales como efecto de las sustancias y de la presencia o ausencia en ellas de ciertas cualidades. En segundo lugar, esta física concibe el movimiento uniforme no como un estado, sino más bien como una forma de mutación. En los últimos años del siglo XVI y en los primeros del XVII un grupo de autores, entre los cuales destaca Galileo Galilei (1564-1642) por su claridad y linealidad, rechaza sea la perspectiva de fondo de la física de matriz aristotélica, sea la tesis acerca de la naturaleza del movimiento uniforme. A la primera opone la tesis según la cual los fenómenos naturales se pueden explicar íntegramente en términos de dimensión, figura y movimiento. A la segunda, el principio de la inercia: el movimiento uniforme de un cuerpo en movimiento no requiere que ningún agente sea aplicado continuamente a él. Esto le permite a Galilei superar los ondeos de los autores universitarios a propósito de la aplicabilidad de la matemática a la física y transformar esta última en una ciencia expresada en un lenguaje formalizado cuyos asertos se pueden confrontar con los datos de un modo relativamente directo.

La física aristotélica

El viraje que Galileo imprime a la física no proviene de la nada. Los elementos que constituyen las doctrinas del pensador de Pisa han sido preparados por numerosas tradiciones especulativas y culturales medievales tardíos y renacentistas: tomismo, escotismo, mertonismo, aristotelismo paduano, humanismo. El viraje mismo, además, responde a las aspiraciones no sólo de los hombres de cultura en general, sino específicamente a las aspiraciones de los autores universitarios. En efecto, las doctrinas de Galileo se vuelven inmediatamente objeto de discusión en el ámbito universitario, porque la universitas de los estudiosos de la filosofía natural aspiraba a tener instrumentos teóricos de investigación de los fenómenos físicos más potentes que aquellos que tenían a disposición.

Las doctrinas de Galileo

Entre las transformaciones inducidas por la difusión de la nueva física son dos las particularmente dignas de tomarse en cuenta: la convicción de que el plano global de las ciencias construido sobre las obras de Aristóteles debía ser rediseñado y la propagación de la esperanza de poder disponer pronto de conocimientos matematizados, o al menos formalizados, en todos los campos. Esta convicción contribuyó realmente a la reformulación del plano general de las ciencias, mientras que la esperanza que acabamos de recordar no se tradujo, en el curso del Seiscientos y en las disciplinas diferentes a la física, en soluciones de continuidad radicales.

Véase también

Filosofía "La tradición aristotélica en la Italia del Cuatrocientos", p. 283.
Ciencia y tecnología "Algunos aspectos del debate científico en el siglo XV", p. 368.

PLATÓN Y ARISTÓTELES: DE LA CONFRONTACIÓN A LA CONCILIACIÓN

Luca Bianchi

Las investigaciones históricas y filológicas llevadas a cabo por los humanistas durante todo el siglo* xv *permiten el florecimiento de estudios marcados por las mayores corrientes y figuras del pensamiento antiguo. No siendo más el único pensador (*el *filósofo), se coloca a Aristóteles al lado de otros grandes filósofos de la edad clásica y helenista, y sobre todo es comparado críticamente con Platón. En un primer tiempo, esta confrontación aspira a establecer quién, el discípulo o el maestro, haya sido el más grande y se haya acercado más a la verdad; pero desde finales del siglo* xv*, gracias a Ficino y a Pico della Mirandola, prevalece una interpretación "concordatoria" según la cual sus divergencias habrían sido más de método y lenguaje que de contenido.

La confrontación

Pintada por Rafael (1483-1520) en la Estancia de la Signatura en el Vaticano entre 1508 y 1511, la *Escuela de Atenas* documenta de un modo extraordinariamente eficaz cómo las investigaciones históricas y filológicas llevadas a cabo por los humanistas durante todo el siglo XV habrían permitido redescubrir las mayores corrientes y figuras del pensamiento antiguo. Colocado otra vez al lado de los presocráticos, los sofistas, los grandes filósofos y científicos de la edad clásica y helenista, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), conocido durante siglos como *el* filósofo, ocupaba un papel de primer plano, pero había regresado a ser *uno* de los numerosos filósofos de la Antigüedad. Queda en pie el hecho que, si en la obra maestra de Rafael reconocemos a Pitágoras y Heráclito (añadido en un segundo momento y representado con el rostro de Miguel Ángel), a Sócrates, Ptolomeo, Diógenes *el Cínico* y quizá a Plotino, el centro de la perspectiva de la entera composición son Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.) y Aristóteles, rodeados por sus numerosos discípulos: el primero tiene el *Timeo* bajo el brazo y con el dedo de la mano derecha apunta hacia el cielo; el segundo tiene la *Etica* en la mano izquierda, mientras que la derecha está abierta, con la palma vuelta hacia la tierra.

Se ha discutido mucho acerca de la elección de estos libros y del significado simbólico de los gestos de Platón y Aristóteles, cuya oposición han subrayado algunos, otros, más correctamente, su complementariedad. En efecto, si todos los frescos de la Estancia de la Signatura revelan una inspi-

ración profundamente neoplatónica, en la *Escuela de Atenas* el influjo, particularmente evidente, de Marsilio Ficino (1433-1499) y Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) nos lleva a suponer una concepción precisa de la filosofía: no se la identifica con el pensamiento de Aristóteles, ni tampoco con el de Platón solo, sino más bien en una síntesis de las doctrinas de Platón y Aristóteles, consideradas como las dos expresiones más elevadas de la racionalidad humana, distintas pero conciliables. De este modo, Rafael registra el indiscutible lugar central que el tema de la confrontación (o *comparatio*) entre estos dos filósofos había asumido en el curso del Cuatrocientos. Discutido ya en la cultura medieval, este tema se vuelve de gran actualidad a consecuencia de la intervención de Giorgio Gemisto Pletone (*ca.* 1355-1452), uno de los eruditos bizantinos que en 1438-1439 participa en el Concilio de Ferra-Florencia para la unión entre la Iglesia de Oriente y la Iglesia de Occidente.

La Escuela de Atenas *de Rafael*

El debate

Habiéndolo inmovilizado en Florencia una enfermedad, Gemisto Pletone elabora en griego un sumario de los puntos en los que Aristóteles se distingue de Platón. No se contenta con sostener, en conformidad con una tradición bizantina consolidada, que el maestro fuera un metafísico más grande que el discípulo, sino que desencadena un violento ataque contra la filosofía peripatética entera, deteniéndose en particular en algunas doctrinas centrales de la moral (el justo medio), de la cosmológica (la eternidad del mundo, la distinción entre causalidad celeste y terrestre) y de la teología (la negación de la actividad creadora de Dios). El opúsculo, que provoca polémicas en el mundo bizantino, es objeto de un vivo debate en el círculo de los emigrados griegos reunidos en Roma alrededor del cardenal Juan Besarión (1403-1472), pero al parecer no deja rastro alguno entre los autores latinos durante una buena veintena de años y, sorprendentemente, es dado a la imprenta sólo un siglo después (1540 y 1541), bajo el título *De differentiis Platonis et Aristotelis,* junto con una paráfrasis latina. Así, pues, gracias a la respuesta de Jorge de Trebisonda (1395-1484) es como la controversia sobre el "primado" de Platón o Aristóteles tiene una resonancia universal. La imagen de Platón como hombre profundamente inmoral, creador de una filosofía irremediablemente anticristiana, delineada en la *Comparatio philosophorum Aristotelis et Platonis* de 1458, provoca efectivamente la réplica de Besarión, que en 1459 entrega a la imprenta la primera versión (griega) del *In calumniatorem Platonis:* texto de capital importancia, en el que continúa trabajando durante un decenio hasta darle, gracias a la asistencia de Teodoro Gaza (*ca.* 1400-1475) y Niccolò Perotti (1429-1480), la forma de la edición príncipe grecolatina de 1469.

El ataque a la filosofía peripatética

Conjugando su asombrosa preparación histórico-filológica con un singular temple subversivo, Jorge de Trebisonda acumula una impresionante cantidad de argumentos, de valor desigual, a favor de tres tesis principales: Aristóteles debe ser considerado el mayor benefactor de la humanidad en el ámbito filosófico, mientras que Platón es un pensador locuaz, vacío e incoherente, cuya contribución científica puede considerarse igual a cero; contrariamente a cuanto había pretendido Gemisto Pletone, Aristóteles (que incluso habría presentido el dogma de la Trinidad) estaba mucho más cerca del cristianismo que el impío Platón, cuya teología constituiría un temible revoltijo de supersticiones paganas; contrariamente al virtuoso Aristóteles, Platón, además, era un "viejo libidinosísimo", dedicado a la homosexualidad y embriaguez, carente de amor a la patria, egocéntrico y megalómano.

Un ataque de semejante violencia arrolla los intentos de conciliación fáciles, elaborados por los primeros humanistas que, remontándose a una antigua tradición helenista, islámica y medieval, habían sostenido a menudo que se podían conciliar las filosofías de los dos máximos pensadores griegos, afirmando que entre ellos no había contrastes doctrinales insalvables sino sólo diferencias de terminología y método. Por esto se hace indispensable volver a formular el programa "concordador" en términos más confiables. Es cuanto Besarión se propone hacer con el *In calumniatorem Platonis,* obra que aspira a defender a Platón de las acusaciones que Jorge de Trebisonda le había hecho, sin por ello ponerse abiertamente en contra de Aristóteles. A pesar de sus declaradas simpatías platónicas, Besarión muestra por ello una cierta equidistancia: si exalta la teoría política delineada en la *República,* critica su concepción del matrimonio como inadecuada para los hombres comunes, a cuyas exigencias, reconoce, correspondía más el pensamiento aristotélico; y si rechaza tajantemente toda pretensión a "santificar" al Estagirita, no pretende "bautizar" a Platón, sino admite que ambos habían sostenido algunas doctrinas contrarias a la fe cristiana. Ello no obstante, y siendo consciente tanto de las sospechas difundidas contra Platón como del hecho que desde hacía dos siglos en las universidades de toda Europa la doctrina filosófica se basaba en los escritos de Aristóteles, considerados superiores por su claridad y orden expositivo, Besarión se apresura a mostrar que eran inconsistentes las razones habitualmente aducidas para justificar esta preferencia, porque tenían su origen en una incomprensión de las intenciones que habían inspirado los *Diálogos,* cuya forma enigmática, cuyo uso de mitos e imágenes poéticas nacían no de la escasa preparación lógica del autor o de su presunto desprecio del rigor científico, sino más bien de la sublime altura metafísica de su discurso, que no podía ni debía expresarse en términos comprensibles a todos.

Aristóteles versus *Platón*

La reconciliación

Partidario de promover el acuerdo entre Platón y Aristóteles (incluso al precio de realizar forzadas exégesis de gran peso, como atribuirle al último la doctrina de la preexistencia de las almas), Besarión no concebía así tal acuerdo en términos de paridad, sino que afirmaba la preeminencia del primero, en cuanto fuente de un itinerario especulativo que el segundo se habría limitado a "metodizar" y divulgar. "Al historicizar" la oscuridad de los *Diálogos* y convertirlos en las fuentes de una respuesta-verdad que los escritos aristotélicos habrían develado en parte, Besarión tomaba a su vez el *topos* según el cual los disensos entre los dos máximos filósofos griegos eran más verbales que reales: pero su Aristóteles se reducía, según un esquema conceptual típicamente platónico, a una sombra, a un reflejo, a una copia terrena e imperfecta del "divino" Platón.

El "divino" Platón

Más allá de algunas excepciones, la estrategia interpretativa elaborada por Besarión recibe una óptima acogida y es propuesta a su vez con matices diferentes por numerosos filósofos del Cuatrocientos. Si Giovanni Pico della Mirandola, apóstol de la "paz filosófica", ratifica la idea de una convergencia total ("en el significado y en la sustancia", aunque no "en las palabras") entre Platón y Aristóteles, otros entienden su *concordia* como complementariedad. En esta perspectiva abiertamente sostenida por Marsilio Ficino y desarrollada por Egidio de Viterbo (1465-1532), se reconoce a Platón una neta supremacía en el ámbito metafísico y teológico, mientras que Aristóteles sigue siendo la máxima autoridad en lógica y filosofía natural: la conciliación, por tanto, se hace posible gracias a la neta demarcación de los ámbitos de investigación, de los niveles de discurso, de los métodos. La temática de las diferencias y confrontación *(comparatio)* entre Platón y Aristóteles, así como la planteaban a mediados del siglo XV Gemisto Pletone, Jorge de Trebisonda y Juan Besarión, fue retraducida por Pico y Ficino en los términos de la *concordia*. Será precisamente este método, que guía claramente también a Rafael en aquella "historia ilustrada de la filosofía antigua" que es la *Escuela de Atenas,* la que resulta vencedora a largo plazo. En efecto, basta recorrer los títulos de los numerosos tratados del Quinientos dedicados a profundizar la cuestión de las relaciones entre Platón y Aristóteles para constatar la constante insistencia en los motivos de la "conciliación", del "consenso", de la "sinfonía", entre sus filosofías.

Ámbitos de investigación separados

Véase también

Filosofía "La tradición aristotélica en la Italia del Cuatrocientos", p. 283.
Literatura y teatro "El humanismo: características generales", p. 455.

LA POLÉMICA ANTIESTOICA Y LA RECUPERACIÓN DE BOECIO Y EPICURO: FILOSOFÍA Y FILOLOGÍA EN LORENZO VALLA

AGNESE GUALDRINI

La poliédrica obra de Lorenzo Valla es expresión del intento de hacer que la filosofía regrese a una mayor adherencia a la realidad respetando la verdad de los textos clásicos y las inclinaciones naturales del ser humano. De aquí el interés en la filosofía práctica, declinada en los términos de un antiestoicismo hedonista, y la exaltación de la retórica como método, aplicable a todas las disciplinas, en grado de renovar la proporción entre verba *y* res, *reducida ahora por la sutilezas de la lógica escolástica a un lenguaje puramente formal y abstracto.*

ENTRE LA EDAD MEDIA Y EL HUMANISMO

Al analizar el paso del Medievo al humanismo, gran parte de la historiografía ha insistido generalmente en la idea de clausura de una época y apertura de otra, resaltando a menudo dos diversas fundaciones epistemológicas. En tal horizonte de estudios, la figura de Lorenzo Valla (1405-1457) ha sido asimilada comúnmente a la de uno de los más ilustres y refinados humanistas italianos del siglo XV, partidario y promotor de una nueva corriente de pensamiento que está en abierta oposición a la escolástica medieval. En realidad, aunque optando por una perspectiva filológica que indudablemente incidirá en la tradición renacentista siguiente y hasta polemizando con el método escolástico, que ahora forma un todo con un panorama intelectual cada vez más apagado e intelectualmente entorpecido, Lorenzo Valla no puede decir que es ciertamente independiente del horizonte cultural del Medievo. Tanto más que la filosofía medieval no representa una reelaboración unitaria y constante de temas recurrentes, sino que está constituida por el entrelazamiento de tradiciones y posiciones teóricas más bien diversas entre sí. Valla rechaza, por tanto, el desprendimiento de la realidad producido por las disputas académicas ligadas a aristotelismo y averroísmo, pero tampoco participa de esa orientación que confluirá después en el platonismo florentino y estará caracterizada por una hermenéutica sacral de los textos y la creación de una filosofía de facciones mágico-esotéricas. La de Valla era más bien una contribución crítica, típica del rétor, que se opone a la incompetencia de quien tergiversa el sentido originario de los textos y devuelve al ser humano a la dimensión de

La filología de Valla

la vida práctica, que la retórica tiene el cometido de desarrollar mediante el criterio de la *elegantia* lingüística. Así, la filología de Valla se vuelve al mismo tiempo historiografía, desde el momento en que permite una efectiva comprensión del pasado, y filosofía, porque introduce una interpretación correcta de las palabras y categorías con que se expresa el pensamiento humano. En efecto, sólo de este modo es posible captar la realidad de las cosas y la naturaleza del ser humano en su completitud.

Vida y obras

Nacido en Roma en 1405 de padres placentinos, Lorenzo Valla emprende desde muy joven el estudio de los clásicos latinos y griegos, primero en Roma y luego en Florencia como alumno de Giovanni Aurispa (1376-1459) y Ranuccio de Castiglion Fiorentino (siglos XIV-XV). En 1430 se traslada a Pavía, donde enseña elocuencia y escribe su famoso diálogo *De voluptate* (1431), texto sobre la revalorización del placer epicúreo que conocerá diversas versiones y continuas variaciones de título —*De vero falsoque bono* (1433), *De vero bono* (1444), *Panegiricon de vero bono* (1483)—, provocando no pocas polémicas y encendidas diatribas. Precisamente a consecuencia de una disputa más bien áspera en torno a la obra del jurisconsulto Bartolo de Sassoferrato (1313-1357), Valla se ve obligado en 1433 a dejar la ciudad y desplazarse a diversos centros italianos, entre los que están Milán, Génova y Florencia, hasta llegar a Nápoles en 1435, donde desempeña el cargo de secretario de Alfonso V de Aragón (1396-1458). Su famoso opúsculo *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440), dirigido a demostrar filológicamente la falsedad del documento en el que se había basado durante siglos la reivindicación del poder temporal hecha por los papas, ofrece por lo demás un instrumento político y cultural idóneo para las orientaciones anticuriales de la corte aragonesa, que interviene en defensa de Valla, acusado y procesado por la Inquisición en 1444. Además de la redacción del *De libero arbitrio* y de las *Disputationes dialecticae* (1439), se remontan al periodo napolitano también la redacción del importante tratado *Elegantiarum latinae linguae libri sex* (1435-1444), en el que Valla proporciona los instrumentos para la represtinación completa del latín clásico liberado de las impurezas que se han sedimentado a lo largo de los siglos, y la aplicación de la filología a los textos sagrados, como lo muestran las *Annotazioni sul Nuovo Testamento* [Anotaciones al Nuevo Testamento] (1449), obra que será muy apreciada por Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536) y puesta en el índice por el Concilio Tridentino durante la Contrarreforma. En 1448, gracias a la elección de Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447) al pontificado, iniciador del mecenazgo papal que acoge, entre otros, a Leon Battista Alberti (1406-1472), Piero della Francesca

La acusación y el proceso

El regreso a Roma

(1415/1420-1492), Poggio Bracciolini (1380-1459), Valla vuelve a Roma (donde morirá en 1457) en calidad de maestro de retórica y secretario apostólico. En estos años se dedica también a la traducción de las obras de Homero, Esopo, Heródoto y Tucídides.

La importancia de la retórica

A diferencia de cuanto se ha afirmado a veces, la obra de Lorenzo Valla no representa una crítica a la filosofía en nombre de la retórica y la elegancia lingüística. La aplicación de la filología y la importancia atribuida a la palabra también en materia filosófica tratan más bien de aportar un punto de vista diverso como respuesta a los debates académicos internos a las universidades, que habían reducido la filosofía a mero ejercicio de una lógica formal y rigurosa del todo incapaz de adherirse a la realidad. Carente de un conocimiento adecuado de las lenguas clásicas, la escolástica medieval había dado lugar además a una serie de malos entendidos y equívocos creando un lenguaje artificial que ya no estaba en grado de referirse a lo verdadero. En este sentido, la reflexión valliana propone una revisión sustancial del lenguaje a través del análisis gramatical de los fundamentos conceptuales de los términos lógicos aristotélicos: partiendo de la hipótesis de que, si las “cosas” son objeto del conocimiento humano, entonces los términos de la metafísica clásica resultan del todo privados de significado y carecen de universalidad, Valla llega a sostener que los conceptos primeros de *ens, aliquid, unum, verum, bonum* no son otra cosa que particularidades expresivas de una única palabra realmente concreta: *res*. Los términos abstractos remiten sólo a adjetivos y éstos, a su vez, están destinados exclusivamente a cualificar la cosa y no a expresar su sustancia: los predicados se reducen a tres (sustancia, acción, cualidad) y los trascendentales a uno, porque sólo *res* no indica una determinación particular del ente. El lenguaje se vuelve criterio auténtico de verdad y la retórica, a través de la lectura de Quintiliano (*ca.* 35-*ca.* 96), una disciplina nueva, el instrumento privilegiado de todas las ciencias, de la filosofía a la historiografía, a la teología. No estando ya confinada sólo a la esfera de lo que es simplemente persuasivo, la retórica absorbe en sí no sólo el conjunto de los discursos concernientes a la probabilidad y credibilidad, sino también las argumentaciones apodícticas necesarias propias de la dialéctica. En tal perspectiva, la filología, entendida como ciencia histórica en grado de constatar la validez epistémica del lenguaje (también éste considerado en su historicidad), funda un nuevo modelo de conocimiento que se basa en la recuperación de la dimensión terrena. El *De falso credita et ementita Constantini donatione* es un ejemplo clarísimo de una lectura correcta de los clásicos y de la aplicación de la filología así delineada.

Una revisión del lenguaje

La retórica, instrumento privilegiado de las ciencias

La polémica antiestoica

La revalorización de la retórica es ciertamente expresión de una crítica al planteamiento falaz de la filosofía dominante en las *scholae*. La de Valla, sin embargo, no es sólo una denuncia del carácter abstracto de un método filosófico demasiado alejado de la realidad: su crítica se extiende al culto casi exclusivo de la lógica aristotélica. Desplazando la atención a la filosofía práctica, Valla replantea el tema clásico de la felicidad enfrentando la cuestión desde el punto de vista epicúreo. Tal replanteamiento llega a configurarse como una solución más bien original, por una parte porque significa la revalorización de una corriente de pensamiento que se diferencia del aristotelismo, por otra porque sostiene al directo antagonista del rigorismo estoico y monástico. Por lo demás, lo que a Valla le importa defender es una imagen completa del ser humano considerado en toda su concreción y valorado sin prejuicios en sus inclinaciones naturales. Por tanto, resulta evidente el modo en que una ética que rastrea sus fundamentos en la *apatheia* del sabio y ve en el esfuerzo por alcanzar la virtud una actividad que es fin en sí misma no puede sino convertirse en un blanco polémico fácil al que se contrapone una filosofía práctica más adherente a la realidad y respetuosa de la naturaleza humana. Valla encuentra tal ética en la identificación epicúrea de virtud y placer, y el diálogo *De voluptate* representa su más claro manifiesto teórico. Estructurado en tres libros, el diálogo propone (en su primera versión) un debate entre Leonardo Bruni (1370-1444), partidario y defensor de la ética estoica que considera las pasiones como errores que la razón puede enmendar, y *el Panormita* (1394-1471), que exalta el placer como causa y fin último de las acciones humanas, y Niccolò Niccoli (1364-1437), representante de la cristiandad llamado a tomar posición entre estoicismo y epicureísmo. Justamente en la intervención de este último reside la originalidad del diálogo valliano, que no consiste tanto en confrontar las dos famosas éticas helenistas, cuanto más bien en considerar el cristianismo como una forma de hedonismo: entre la aspiración del filósofo epicúreo y la fe del cristiano existe una continuidad fundamental, basada en la búsqueda del placer. Uno, del todo terreno y mundano; el otro, de naturaleza celeste y ultraterrena. En efecto, en el curso del diálogo, Niccoli rechaza como vacía y engañosa la moralidad estoica, reconociendo en el placer el *telos* último de la moral cristiana, fundada en la promesa de la beatitud celestial (los placeres ultraterrenos se convierten en la más alta manifestación de la *voluptas*). Contra toda práctica ascética que mutile al ser humano su parte corporal, la felicidad es entendida por tanto como la plena realización en el ser humano de todas las potencialidades que ofrece la existencia. En este sentido, la reevaluación llevada a cabo por Valla, de la naturaleza del ser humano en cada una de sus

El tema de la felicidad

El De voluptate

formas y dimensiones, podría parecer en realidad más cercana a la ética del eudemonismo de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) que aquella, erróneamente definida como hedonista, de Epicuro (341 a.C.-271 a.C.) —quien, como es sabido, identificaba el placer con la ausencia de dolor y para cuya consecución indicaba una vía hecha de muchas renuncias que eran todo menos simples—. Lo que en todo caso apremia al filólogo, y representa una posición interesante e innovadora al interno del panorama del Cuatrocientos, es fundar una ética lo más posiblemente conforme a la naturaleza y a las inclinaciones del ser humano. Por esto y en tal horizonte teórico tiene lugar la reevaluación de la *hedoné,* porque incluso los más altos valores del espíritu responden al estímulo natural de lo útil y de lo placentero: "nada conserva más la vida como el placer; sin el gusto, la vista, el oído, el tacto, el olfato, no podemos vivir, pero sí sin honestidad. Así, si alguno se atreve a violar en sí lo que prescribe la naturaleza, lo hará en contra de su propia utilidad; porque cada uno debe obrar en ventaja propia" (*De voluptate,* I, 36).

Una ética conforme a la naturaleza humana

El libre albedrio y la crítica a Boecio

En el desenmascaramiento de las posiciones del estoico que cree ir en pos de la virtud que es fin en sí misma sin admitir la consecución natural de lo útil y de una ventaja personal, Valla tiene como blanco evidente de su polémica el *De consolatione philosophiae* de Severino Boecio (*ca.* 480-525), cuyos primeros cuatro capítulos reciben una crítica explícita en el *De voluptate.* El *De libero arbitrio* representa en cambio una polémica contra el libro V de la misma obra en la que Boecio, definido por Valla "el último de los romanos y el primero de los escolásticos", había ofrecido una solución singular a la relación entre presciencia divina y libertad del ser humano. En efecto, había fundado el libre conocimiento del ser humano en la hipótesis de que la sabiduría de Dios se extiende hasta llegar a comprender los futuros contingentes en un eterno presente, hasta conocerlos no en sí mismo sino en relación a la modalidad y presencia del propio conocimiento. De esta posición Valla critica el exagerado intelectualismo y una excesiva confianza en el conocimiento del ser humano en demérito de un debilitamiento, si no es que incluso una negación, de la providencia divina. Sin embargo, el intento del humanista por salvaguardar y armonizar los dos términos del problema termina sin conseguir resultados apreciables y la añeja cuestión de la libertad del ser humano, dada la omnisciencia divina, sigue sin explicaciones ni justificaciones. Por lo demás, considerar que la presciencia de Dios no es una causa necesitante (si Dios conoce el futuro es porque lo prevé y no porque lo determina) no es una solución demostrable y por tanto Valla opta, también en este caso, por un vuelco en su punto de vista: profundizar en la teología, ciencia de las cosas

divinas que tiene su fundamento en un terreno dominado por la sola probabilidad, no significa en el fondo ninguna ventaja para el ser humano. Es suficiente la certeza de la utilidad del amor y de la caridad para conducir una vida orientada a la consecución de la *beatitudo*. El de Valla es, en conclusión, un llamado a la humildad y a la aceptación del misterio; una vuelta a la religiosidad entendida como ejercicio de la caridad y la fe que no dejará de hacer sentir su propia influencia en Lutero (1483-1546) y Calvino (1509-1564).

El llamado a la humildad

Véase también

Filosofía "Agrícola", p. 346; "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.
Ciencia y tecnología "Clásicos y ciencia", p. 433.
Literatura y teatro "El humanismo: características generales", p. 455; "El descubrimiento de los textos antiguos, el mito de Roma, el humanismo civil", p. 461; "Conocimiento y estudio del griego", p. 466; "Los géneros de la prosa humanista", p. 471; "La historiografía", p. 476; "Pontano y el humanismo en la Nápoles aragonesa", p. 488; "La religión de los humanistas", p. 542; "Fiestas, farsas y representaciones sagradas", p. 560.

NICOLÁS DE CUSA, DOCTA IGNORANCIA Y FILOSOFÍA DE LO INFINITO

MATTEO D'ALFONSO

Nicolás de Cusa, destacado exponente del humanismo europeo, es conocido generalmente por su original elaboración de la teología negativa, doctrina según la cual nos aproximamos al concepto de Dios negando lo que él no es. La expone por vez primera con el nombre "docta ignorancia" en la homónima obra de 1440 y la precisará después en un gran número de obras. La actividad de Nicolás de Cusa, que se dirige, además de hacerlo al ámbito filosófico, teológico y matemático, también a proyectos de reforma política y pacificación religiosa, no se limita sólo al plano especulativo. Teórico **ante litteram** ***de la tolerancia como enviado al Concilio de Basilea, legado papal en Alemania, Países Bajos y Bohemia, protagonista de los Concilios de Ferrara y Florencia, obispo de Bresanona y finalmente vicario papal en Roma, Nicolás de Cusa desempeña un papel pastoral, diplomático e institucional de primerísimo nivel en la compleja acción religiosa y política de la Iglesia de su tiempo.***

Vida y obras

Niklas Kryffts o Nicolaus Krebs (1401-1464), italianizado como Nicolás de Cusa —en italiano el apellido significa cangrejo— nace en Kues, pequeña ciudad en las cercanías del río Mosela, entre Coblenza y Tréveris. La suya es una familia acomodada de extracción burguesa —su padre, Henne Kryffts, es comerciante y propietario de navíos—, lo suficientemente acomodada como para poder enviar al hijo a la Universidad de Heidelberg. En ella, Nicolás, de 15 años, se familiariza con las enseñanzas fundamentales de física, ética, lógica y retórica, para trasladarse un año después a la Universidad de Padua, donde se inscribe en la facultad de derecho. Los años de estudio en Padua, que en 1423 le reportarán a Nicolás de Cusa el título de doctor en derecho canónico, representan un momento fundamental para la orientación de su filosofía y su carrera eclesiástica. En Padua frecuenta un ambiente intelectual ya del todo permeado por los fermentos del nuevo siglo, que en las ciencias se abría a la empiria y, dondequiera que fuera posible, se volvía a la Antigüedad clásica en búsqueda de nuevos instrumentos para un conocimiento más auténtico de lo real. En este ambiente traba amistad con dos personas que desempeñarán un papel fundamental en su vida: el romano Juliano Cesarini (1398-1444) y el florentino Pablo del Pozzo Toscanelli (1397-1482).

Las amistades en Padua

En efecto, Nicolás de Cusa será invitado en 1432 por Juliano Cesarini a tomar parte en el Concilio de Basilea, que preside, el cual habría debido arreglar numerosas cuestiones al interior de la Iglesia, no siendo la última el Cisma de Oriente (1054). Nicolás, que toma parte en él como enviado del arzobispo de Tréveris, se sienta entre las filas de los padres conciliares y en este ámbito concibe su primera gran obra, *De concordantia catholica* (1433). Sin embargo, al constatar la imposibilidad real de un concilio gravemente dividido en su interior de arreglar una vastísima serie de conflictos en una situación política y religiosa muy compleja, Nicolás resuelve pasarse al partido papal esperando que éste tenga una intervención resolutiva más eficaz. Así, pues, de Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431) recibe el encargo de presentarse en Constantinopla para invitar al emperador Juan VIII Paleólogo (1394-1448) a participar en el gran Concilio de Ferrara-Florencia, convocado con el propósito de resolver la división entre la Iglesia griega y la romana. Con este movimiento, el papa, frente a la cada vez más incisiva amenaza de los turcos, quienes ahora ya están casi a las puertas de Constantinopla, trataba de obtener a cambio de su ayuda militar al Oriente cristiano la sujeción de la Iglesia de Oriente a la teología occidental. Aunque era contra su voluntad, el emperador bizantino acepta la invitación y se embarca rumbo a Italia: lo acompaña una muchedumbre de teólogos y consejeros, entre los cuales se distingue el filósofo neoplatónico

La participación en el Concilio de Basilea y el De concordantia catholica

Giorgio Gemisto Pletone (*ca.* 1355-1452), que dará linfa a los intereses platónicos de Cosme de Médici (1389-1464), que conducirán a la fundación de la Academia Platónica de Marsilio Ficino (1433-1499).

Un estilo especulativo

Durante el viaje de regreso de Bizancio, Nicolás de Cusa, que es uno de los primeros de su tiempo en transportar consigo variados manuscritos griegos, entre los cuales hay bastantes textos neoplatónicos, concibe la teoría de la "docta ignorancia", que fijará, poco después de su regreso, en la obra homónima de 1440 y en el *De conjecturis* de 1444. Si bien comprometido en varias misiones apostólicas, en los años siguientes, hasta 1447, Nicolás de Cusa logra escribir con regularidad, puliendo su característico estilo expositivo, hecho de breves tratados o diálogos latinos despojados de las pretensiones estilísticas propias del gusto humanista de su tiempo, pero en compensación ricos en audacia especulativa: en 1445 compuso el *De Deo abscondito,* los opúsculos teológicos *De quaerendo Deo* y *De filiatione Dei,* y una primera serie de escritos matemáticos: *De geometricis transmutationibus, De aritmeticis complementis.* A estos escritos se añaden en 1446 el *De dato patris luminarum,* la *Coniectura de ultimis,* de inspiración escatológica, y el *Dialogus de annuntiatione,* para concluir en 1447 con el diálogo *De genesi.*

En 1448, apenas elevado al cardenalato, se encuentra nuevamente en misión como delegado apostólico en Alemania con el difícil cometido de inducir a los obispos alemanes a abandonar el partido conciliarista y ponerse del lado del papa. En 1450, consagrado obispo de Bresanona, es llamado por Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447) a realizar un segundo largo viaje a Alemania, y luego a los Países Bajos, para proclamar el jubileo, conceder indulgencias y también promover la reforma de la Iglesia proyectada y fuertemente querida por él, pero que encontraba enormes resistencias. En este año es cuando redacta el importante grupo de diálogos, el *Idiota,* en cuatro libros.

La actividad en Bresanona

La áspera oposición a su programa de reformas no escatima, cuando regresa, ni siquiera la actividad que a partir de 1452 deberá llevar acabo en primera persona en su diócesis de Bresanona. El choque con el duque Segismundo del Tirol (1427-1496), que se erige en defensor de sus propios intereses y del capítulo de la catedral local, será tan cruento que varias veces lo pone en peligro de muerte. Después de haber escrito en 1453 una serie de importantes textos teológicos, *De visione Dei, De pace fidei, Complementum theologicum,* redacta de 1454 a 1457 un grupo de obras matemáticas: *De mathematicis complementis, Declaratio rectilineationis curvae, De una recti curvique mensura* (1454) y *De circuli quadratura* y *De cesarea circuli quadratura* (1457). En 1458 escapa a las tropas del duque Segismundo retirándose al castillo de las dolomitas de Andraz, donde compone para los monjes del convento de Tegernsee la obrita *De beryllo,* en la cual condensa en una forma lo más popular posible los arduos conceptos de la "docta ignorancia" y de la "coincidencia de los opuestos".

Finalmente, Pío II (1405-1464, papa desde 1458), o sea el humanista Eneas Silvio Piccolomini, lo convoca a Roma para encomendarle en 1459 la función de vicario general y ponerlo así al abrigo de los peligros. Sólo por poco tiempo Nicolás de Cusa regresará a Bresanona, donde escribe en 1460 el diálogo *De possest,* seguido en 1461 de la obra de estudio sobre el Corán *De cribratione Alkorani.* De nuevo en movimiento para evitar el conflicto con Segismundo, redacta en 1462, entre Roma y Orvieto, el *De non aliud* y comienza también a recoger los manuscritos de sus obras. En 1463 ven por fin la luz del día las tres obras fundamentales de su madurez filosófica: *De ludo globi, De venatione sapientiae,* y *Compendium,* seguidas en 1464 del *De apice theoriae.* En efecto, encargado por Pío II de organizar una nueva cruzada, precisamente él que en el *De pace fidei* había formulado y propuesto la visión de una religión unitaria capaz de poner juntas las tres formas de monoteísmo, muere en Todi el 11 de agosto de 1464 en el cumplimiento de esta comisión.

En Roma

Docta ignorancia y conjeturas

Con el concepto de docta ignorancia introduce Nicolás de Cusa el primero de los oximorones que caracterizan su doctrina filosófica. Imitación de Buenaventura de Bañorreal (1221-1274), quien a su vez lo toma de la tradición neoplatónica y luego agustiniana, Nicolás de Cusa hace remontar explícitamente tal filosofía a Sócrates (469 a.C.-399 a.C.), que “creyó saber sólo que no sabía nada” (*De docta ingnorantia,* I, 1). De esta pareja de términos hace el perno de una verdadera y propia doctrina del conocimiento que pone en su centro la finitud del conocimiento humano y, por tanto, su carácter inadecuado para dar origen a cualquier concepto adecuado, tanto de la infinitud de lo divino, cuanto de la verdad de las cosas finitas. Su conclusión es que “ninguna otra doctrina más perfecta puede sobreañadirse al ser humano (incluso al más diligente) además de la de descubrir que es doctísimo en su propia ignorancia: y tanto más será uno docto cuanto más se sepa ignorante” (*De docta ignorancia,* I, 1).

La finitud del ser humano

Los tres libros de que se compone la obra tratan respectivamente del máximo absoluto, o sea Dios que “está en todas las cosas de modo que todas estén en Dios” (*De docta ignorancia,* I, 5), de la “unidad del universo o mundo cuya unidad está contracta en la pluralidad”, y finalmente de aquél máximo “que es igualmente contracto y absoluto” (*De docta ignorantia,* III, 1), o sea, Cristo en cuanto divinidad encarnada.

Punto de partida de la reflexión gnoseológica de Nicolás de Cusa sobre el máximo absoluto es que “toda inquisición se da en una proporción comparativa en cuanto emplea como medio la proporción y por esto el infinito en cuanto infinito, por escapar a toda proporción, es desconocido” (*De docta ignorantia,* I, 1), por lo que el “máximo, como es absolutamente inteligible

incomprensiblemente, así también es nombrable innombrablemente" (*De docta ignorantia,* I, 5).

Para ejemplificar esta posición se vale de la "grandísima ayuda de la matemática en la comprensión de las cosas divinas" (*De docta ignorantia,* I, 9), conectándose así de nuevo con la tradición que, partiendo de Pitágoras (siglo VI a.C.), pasa por los platónicos, llega a Agustín (354-430) y Boecio (*ca.* 480-¿525?). Partiendo de las propiedades de las figuras geométricas de línea, triángulo, círculo y esfera que, aunque pensadas como infinitas, pueden reducirse una a la otra, Nicolás de Cusa muestra cómo al pasar de lo finito a lo infinito los modos tradicionales de describir lo real parecen contravenir el principio de no contradicción. Este ejercicio de pensar lo infinito geométrico predispone la mente a lo paradójico que comporta todo intento de pensar lo divino y al mismo tiempo presenta una ejemplificación eficaz del dogma de la trinidad divina. "De esto, el entendimiento —comenta efectivamente Nicolás de Cusa— puede sacar gran ventaja y hacer muchos progresos en la santa ignorancia, por encima de todo entendimiento, gracias a la semejanza de la línea absoluta con el máximo absoluto" (*De docta ignorantia,* I, 17), y llevar a cabo un progreso que prepara el entendimiento a acoger la *via negationis* como la única que está en grado de poner al ser humano en comunicación con la absoluta alteridad divina. "La santa ignorancia nos ha enseñado que Dios es inefable porque es infinitamente superior a todas las cosas que pueden ser nombradas [...] y que por tanto podemos hablar de él de un modo más verdadero por medio de la remoción y de la negación, como lo ha dicho también el gran Dionisio" (*De docta ignorantia,* I, 26); pero por otra parte "la precisión de las cosas resplandece incomprensiblemente en las tinieblas de nuestra ignorancia" *(ibid.)*. El saber humano debe emplearse por tanto en llevar a cabo el inagotable esfuerzo de acercarse cada vez más a la verdad, análogamente al procedimiento de la aproximación poligonal al círculo, método al que dedicará varios estudios.

El uso de la matemática

La via negationis

Así pues, la docta ignorancia es ante todo el punto de partida del conocimiento, en cuanto adecuada actitud del sabio frente a las formas del saber; luego el método, que sólo permite abrirse al mundo del conocimiento auténtico; y, finalmente, la conciencia del valor necesariamente parcial de todo saber positivo, que sólo puede acercarse a la verdad de las cosas sin poderla alcanzar jamás. La docta ignorancia es la actitud cognoscitiva que permite dilucidar con conocimiento de causa ese ámbito del saber posible que, con el nombre de conjetura, Nicolás de Cusa tratará en el *De conjecturis;* pero es también esa forma de saber que abre a la única relación intelectual posible con lo divino, la teología negativa profesada ejemplarmente por el Pseudo Dionisio Areopagita (siglo V) y de la que Nicolás de Cusa se apropia ampliamente. Sólo a partir de la profunda conciencia de la absoluta inadecuación de una mente finita para conocer la infinitud

La conjetura como única relación con lo divino

propia de lo divino se abre en efecto la posibilidad de tener la inconcebible intuición de este contenido. Por otra parte, esta posibilidad debe estar implícita ya en la conciencia de su propia ignorancia, puesto que tal conciencia debe a su vez fundarse sobre un dato positivo (por incomprensible y, por tanto, inexpresable que sea) que pueda permitirnos advertir nuestra absoluta inadecuación.

Sobre esta base se funda la comprensión de la afinidad cualitativa que hay entre inteligencia humana y espíritu divino, razón por la cual la propuesta cusana no conduce a una simple humillación del ser humano, sino da un fundamento y significado nuevos a la concepción de Protágoras según la cual el ser humano *es* medida de todas las cosas.

En efecto, también el tratado del universo, desarrollado en el segundo libro, está guiado por el método negativo. La diferencia que caracteriza lo creado frente a la identidad de Dios hace "comprender el modo en que la verdad, abstraída de las determinaciones materiales, intuye la igualdad como en su razón, igualdad que es imposible experimentar en las cosas, puesto que en ellas no se da sino con defecto" (*De docta ignorantia,* II, 1). La extensión de esta observación sobre la proporción entre entes matemático-geométricos y universo lleva a Nicolás de Cusa a formular hipótesis cosmológicas innovadoras, como aquella según la cual la forma de la Tierra, sin dejar de tender a la esfericidad, no puede ser perfectamente esférica, su movimiento no puede ser exactamente circular y, por extensión, en el universo no puede existir un centro inmóvil. Todos los cuerpos celestes deben más bien encontrarse constantemente en movimiento recíproco y moverse en conjunto en un círculo donde circunferencia y centro coinciden. Ni la Tierra debe ser inferior con respecto a los otros cuerpos celestes, como por ejemplo el Sol, o la Luna, que incluso deben ser en todo y por todo idénticos a la Tierra, circundados como ésta por tres esferas, la del agua, la del aire y la del fuego, pero colocados por la Tierra a una distancia tal por la que ella, con respecto al Sol, ocupa su esfera del fuego y con respecto de la Luna la esfera del agua.

Nuevas hipótesis cosmológicas

El tercer libro, dedicado a la cristología, presenta los contenidos de la doctrina cristiana con una argumentación pronunciadamente especulativa. Los principios del neoplatonismo según el cual el universo procede de un primer principio por grados sucesivos de emanación, unidos a la concepción según la cual el universo es el efecto del principio que lo complica en sí (en el sentido de co-implica, o sea, tiene junto consigo en potencia), y por tanto es la contracción, le sirven a Nicolás de Cusa para concebir a Cristo como el "máximo contracto absoluto". Cristo se convierte así en el garante metafísico de la conexión entre Dios y mundo, y al mismo tiempo vale como garante moral de la posibilidad de que la escala que desciende del principio al ser humano pueda también ser recorrida en sentido ascendente, transportando al hombre de regreso a Dios.

Cristo, mediador entre Dios y el mundo

Al pasar al conocimiento del mundo se ingresa en el objeto del *De conjecturis.* También en esta obra, complemento de *De docta ignorantia,* se ratifica la inconmensurabilidad de verdad absoluta y saber humano. Sin embargo se reafirma un ámbito de producción original y exclusivo de la inteligencia humana, o sea, el ámbito de la conjetura, definida como “la aserción positiva que participa, a través de la alteridad, de la verdad como tal” (*De conjecturis,* I, 13). La absoluta inconmensurabilidad de las dos mentes, divina y humana, deja efectivamente espacio todavía para una analogía de fondo, la de ser ambas mentes creadoras respectivamente de realidades y conjeturas. Las conjeturas sobre la esencia del mundo son formuladas ahora por de Cusa tomando como base la matriz más expresamente pitagórica de la tradición neoplatónica, ejemplificada por la filosofía de Proclo (412-485) y asumida a su vez por el Maestro Eckhart (*ca.* 1260-1328), cuyos textos profundiza de Cusa en vistas de la redacción de la obra.

En efecto, para exponer las relaciones que existen entre Dios, lo creado y sus elementos, se hace uso preponderantemente de la matemática, ya que “el número es el ejemplar simbólico de las cosas […] un principio natural, germinante, del edificio racional” (*De conjecturis,* I, 3) y “la esencia del número es el primer ejemplar de la mente” *(ibid.).* Es decir, las conjeturas cusanas son el fruto de una especulación sobre la unidad en sus diversas formas y los números 1, 10, 100 y 1 000 valen como símbolos respectivamente de Dios, inteligencia, alma y cuerpo. Como antes el ejemplo de la línea, ahora el número uno nos ayuda a figurarnos un aspecto de lo divino *ex negativo,* por lo que puede adicionar sin lograr significar plenamente: aquella “unidad absoluta de ninguna especie, de ningún nombre, de ninguna figura, aunque esté toda en todo […]: la unidad de cada pluralidad” (*De conjecturis,* I, 6). En efecto, se trata del Uno de la tradición neoplatónica, anterior a toda matematización porque es del todo ajeno a lo múltiple, que la unidad aritmética, al contrario, contribuye a constituir.

Lo Uno

Así que la proporción entre la primera unidad y las otras tres potencias se explica de nuevo siguiendo el principio de complicación-explicación (o contracción), en base al cual en la potencia superior ya está presente todo cuanto se encuentra en las potencias inferiores, las cuales, a su vez, no son otra cosa que su explicación, o sea contracción. A estas regiones ontológicas corresponden además las regiones gnoseológicas de sensibilidad, razón y entendimiento, cada una incluida y superada en la sucesiva gracias a un creciente grado de abstracción. La sensibilidad capta las diferencias sensibles, pero sin ser capaz de generalizarlas elevándolas al nivel de los conceptos; éstos son productos de la razón que supera gracias a éstos las diferencias sensibles, pero no logra superar el principio de la lógica, cosa que en cambio logra el intelecto, capaz de reconocer el principio de unidad más allá de la contradicción y por tanto captar la coincidencia de los contradictorios.

Ontología, gnoseología

La insistencia en la unidad, junto a declaraciones como aquella de que "todas las cosas son lo que son por su participación en el uno" (*De conjecturis,* II, 1), exponen a Nicolás de Cusa a la acusación de panteísmo formulada por el teólogo Johann Wenck (1396-1459), aristotélico de Heidelberg, en su texto *De ignota litteratura*. Nicolás de Cusa defiende su obra en la *Apologia doctae ignorantiae* argumentando, negativamente, que Dios es concebido "más allá de la coincidencia de lo singular y de lo universal, como forma absolutísima de todas las formas generales, especiales y singulares, o de cualquier otra que se pueda expresar o concebir. [...] ver a Dios de este modo es ver que todo es Dios y Dios es todo, de un modo en el que sabemos, gracias a la docta ignorancia, que él no puede ser visto por nosotros".

Las acusaciones de panteísmo

La visión política y de pacificación religiosa

Durante toda su vida Nicolás de Cusa se ha ocupado activamente de las implicaciones políticas de su especulación teológica. Pero si inicialmente, con el *De concordantia catholica,* se proponía componer las discrepancias internas del cristianismo, en particular entre catolicismo, herejía bohemia y cisma bizantino, después de la toma de Constantinopla de 1453 la cuestión de la relación entre cristianismo e islam se vuelve la cuestión más actual y dramática. El papa Pío II, sacudido por las noticias provenientes de Oriente, comentaba la caída de Constantinopla con estas palabras: "Veo: la fe y la cultura son aniquiladas juntas". Nicolás de Cusa, en la misma frecuencia emotiva, compone el *De pace fidei* y se dedica con convicción a profundizar en la religión islámica, lo que ocho años más tarde, en 1461, expondrá en el *De cribatione Alkorani.* En efecto, si bien la Iglesia opta inmediatamente por una solución militar de la expansión otomana, en sus filas no faltan los promotores de una mediación pacífica, buscada también a partir de una profundización teológica en las diversas posiciones. Entre estos promotores, los nombres más eminentes son los de Nicolás de Cusa y de su corresponsal, Juan de Segovia (*ca.* 1393-1458).

El *De pace fidei,* de 1453, la primera y más compleja de las dos obras de mediación religiosa, está pensado en un horizonte ecuménico muy amplio. En la fábula literaria, 17 sabios, representantes de todos los pueblos de la tierra —un griego, un italiano, un árabe, un hindú, un caldeo, un hebreo, un chiita, un galo, un persa, un sirio, un español, un turco, un alemán, un tártaro, un armenio, un bohemio y un inglés— son convocados en el cielo, o sea, en el único lugar donde sus disputas pueden resolverse. El objetivo de la obra es iniciar una convivencia pacífica entre las diversas formas de fe, a partir de una tolerancia fundada en la comprensión de las recíprocas posiciones teológicas. La hipótesis de fondo es que en todos los diferentes casos el Dios que es objeto de adoración es el mismo; por tanto,

El De pace fidei

las diferencias entre las religiones —donde no estén fundadas en errores teológicos verdaderos y propiamente dichos, como en algunos aspectos del islam— pueden ser relativizadas a cuestiones ligadas a las solas formas del culto, imputables en último análisis a los diversos usos y costumbres de los pueblos y hasta al gusto de cada uno de ellos según el lema *una religio in rituum diversitate.* Nada de esto impide el paso a otras formas de religión ni, con mayor razón, la convivencia entre los diferentes creyentes. De este mensaje ecuménico, recibido en el cielo pero elaborado en el recíproco libre intercambio de opiniones, los sabios que representan las diversas religiones deberán volverse relatores ante sus propios pueblos, abriendo así una nueva era en la humanidad caracterizada por la paz perpetua.

Un problema de extrema gravedad para el mundo cristiano, pero siempre contingente, brinda por tanto a Nicolás de Cusa la ocasión para hacer una reflexión universal acerca de cómo mantener la paz en un mundo caracterizado por una gran multiplicidad de religiones diferentes, no menos que sobre el papel que con este fin deben desempeñar los intelectuales de los diversos pueblos: hacerse intérpretes de la investigación y promoción del acuerdo, en lugar de proporcionar argumentos a las racionalidades de las armas.

El Examen crítico del Corán

Menos diplomático será, en efecto, el más tardío *De cribratione Alkorani (Examen crítico del Corán),* donde la polémica en contra de los "errores" de la religión islámica se vuelve vehemente en algunos tramos. Nicolás de Cusa cita, además del Corán, múltiples fuentes secundarias para demostrar que toda la verdad contenida en él ya está presente en el Evangelio y, por tanto, se puede llegar a ella sólo a partir del cristianismo, mientras que los errores presentes en él son frutos de la historia peculiar de la formación religiosa de Mahoma (*ca.* 570-632) y de su cuñado Alí. En efecto, Mahoma habría sido convertido al cristianismo por un monje nestoriano, es decir, por un convencido defensor tanto de la distinción en Cristo de las dos sustancias humana y divina como también del hecho que, por esta razón, María no podía ser madre de Dios; sucesivamente habría sido influido por dos astutos judíos que habrían extendido su influencia también a Alí. Así, pues, el islam es una religión que es fruto de una doble herejía y no debería resultar difícil, al menos desde un punto de vista doctrinal, hacerla volver al seno de la verdadera religión.

Como es sabido, una vez verificado el fracaso de los propios intentos de mediación, Nicolás de Cusa aceptará organizar la cruzada convocada por Pío II, doblegando su espíritu de teólogo refinado a las exigencias del pragmatismo de la política papal.

Véase también

Filosofía "El 'renacimiento científico'", p. 273; "Ficino y el hermetismo humanista", p. 328.
Literatura y teatro "La religión de los humanistas", p. 542.

Humanismo y filosofía en los umbrales del Renacimiento

VIDA ACTIVA Y *CONTEMPLATIVA:* EL HUMANISMO CIVIL DE SALUTATI

CLAUDIO FIOCCHI

Coluccio Salutati, político e intelectual florentino, podría ser definido como "un filósofo de la libertad": en efecto, sostiene enérgicamente la libertad del ser humano contra toda forma de determinismo, exalta las obras humanas, defiende el valor de la libertad política contra la tiranía. A estos temas se unen el amor a las letras, el estudio y la difusión de las obras de los antiguos. Todo esto hace de Salutati uno de los padres del humanismo.

ENTRE ACTIVIDAD POLÍTICA Y ESTUDIO

Coluccio Salutati (1331-1406) es la encarnación de un modelo de intelectual difundido en la edad del humanismo, divido entre actividad política y estudio. A volverlo aún más emblemático es la exaltación que hace de la vida activa contrapuesta a la contemplativa, la defensa de la libertad como característica del ser humano y como condición política cuyo modelo distingue en la Roma antigua.

Nacido en 1331 en Stignano en Valdinievole, hace estudios de notaría y retórica en Bolonia, en esa época todavía uno de los principales centros para el estudio del derecho y donde se había refugiado su familia. Deja Bolonia en 1351; ejerce el oficio de notario en varios centros de la Toscana y es canciller en Todi y Lucca. En 1374 se convierte en canciller de la República florentina, cargo que conserva hasta su muerte. Se bate con fuerza por liberar a Florencia del Estado de Milán, entonces en plena expansión territorial. En el contexto de esta lucha elabora su doctrina de la *libertas* florentina. Muere en 1406.

SALUTATI HUMANISTA

Salutati es un convencido defensor del valor de estudiar a los antiguos. Considera que este estudio debe ser la base de toda actividad humana, que pro-

porciona una formación útil en todos los campos, que indica valores fundamentales como el de la *libertas.* Estas convicciones, que hacen de él uno de los primeros humanistas, emergen en muchas decisiones suyas. Hace que se instituya en el estudio florentino una cátedra de griego, a la que llama al bizantino Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415), contribuyendo así al redescubrimiento en Italia de la lengua de Platón y Aristóteles. Él mismo buscará obras de los antiguos romanos, recuperando de los manuscritos de Vercelli y Verona las cartas *Ad Familiares* de Cicerón (106 a.C.-43 a.C.). Contra esta difusión del saber de los antiguos arremetieron cuantos, como el cardenal Juan Dominici (*ca.* 1357-1419), que pertenecía a la orden de los dominicos, juzgan que tal estudio es causa de corrupción moral. Para Salutati, al contrario, precisamente la lectura de los antiguos favorece la consolidación de los valores morales, siendo el primero el del compromiso en la dimensión de la *civitas.* La obra de Salutati tiene una importancia crucial para el desarrollo del humanismo: en su doctrina y ejemplo se inspiran Poggio Bracciolini (1380-1459) y Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444).

Libertas y civitas

Uno de los aspectos en el que se manifiesta el interés en los *studia humanitatis* y une el interés en la palabra escrita y las acciones humanas se refiere a la poesía. En este contexto, Salutati acentúa el valor de la poesía, que incluye entre las artes del lenguaje, abriéndole espacio al interior del trivio. El cometido del poeta, escribe en el *De laboribus Herculis,* consiste en alabar o criticar a los seres humanos y sus gestas. El poeta debe ser un hombre de gran moralidad para valorar las acciones de los demás.

El valor de la poesía y las palabras

La atención que presta a la palabra aleja a Salutati de las prácticas universitarias, de las disputas y de lo abstracto de los términos. Las palabras, en efecto, "han nacido junto con las cosas": es necesario recuperar este valor profundo de los usos de los términos que se ha perdido o está enmascarado. Conocer bien las palabras y su significado no sólo es fundamental para comprender la palabra de Dios, sino que también indica una orientación de la filosofía de Salutati, o sea, la voluntad de recuperar la naturaleza concreta de los discursos y una relación más estrecha con las cosas y con la acción humana.

Vida activa y *vida contemplativa*

Las obras en las que piensa Salutati tienen que ver con la grandeza de la ciudad, la defensa de la libertad, la realización terrena de grandes empresas y de la virtud. La valoración de las obras humanas se expresa de forma polémica en el *De nobilitate legum et medicinae,* en el que contrapone el valor de las leyes al de la medicina, o sea, al de la investigación de la naturaleza. Según Salutati las leyes tienen el primado, por muchas razones. Ante todo, pueden ser conocidas plenamente, porque han sido promulgadas

El primado de las leyes

por los seres humanos. En cambio, las leyes de la naturaleza, que estudia la física, son inciertas, dependen de la experiencia, que es fuente de engaño. Las leyes de la ciudad son un medio fundamental para regular la vida de los seres humanos, para permitir la supervivencia de la ciudad y para alcanzar el bien común. Precisamente en cuanto instrumento para obrar el bien, las leyes nos hacen colaboradores de Dios. Se ha de añadir que Salutati considera que las leyes humanas son o deben ser inspiradas por Dios. Esta preferencia de Salutati señala bien algunas características del humanismo, como el desinterés en la investigación de la naturaleza, el poner en el centro a los seres humanos y los problemas de la convivencia: "la vida activa, en cuanto se distingue de la especulativa, ha de preferirse en todo modo a la especulativa, tanto en la peregrinación por este mundo como en la patria celestial" (*De nobilitate legum et medicinae,* bajo el cuidado de Eugenio Garin, 1947). Además, Salutati muestra que está convencido de la importancia de la acción concreta y de la laboriosidad humana, tanto para obtener el bien común en la tierra como para ganarse la salvación. Desde este punto de vista, Salutati no contrapone la vida activa y el interés en las cosas de este mundo a los temas religiosos de la salvación y obediencia a Dios, sino traza una estrecha conexión entre ellas. El bien común que ha de buscarse es un "bien divinísimo". El hombre sabio, en resumen, es para Salutati un servidor de Dios que obra en el mundo y en éste prodiga sus esfuerzos. El prototipo, aunque pagano, es Sócrates (*ca.* 469 a.C.-399 a.C.), filósofo comprometido con la vida civil.

Sócrates: el prototipo del sabio

El primado de la voluntad sobre el intelecto

El primado de las ciencias prácticas sobre las teóricas y de la vida activa sobre la contemplativa encuentra su correspondencia en la jerarquía que Salutati establece entre la facultad de la voluntad y la del entendimiento. Tomando posición en un debate que, partiendo de la definición de libre albedrío de Pedro Lombardo (*ca.* 1095-1160) como "facultad de la razón y de la voluntad", había dividido a los filósofos entre defensores del primado del intelecto (como Tomás de Aquino, 1221-1274) y defensores del primado de la voluntad (como Duns Escoto, 1265-1308, y Guillermo de Ockham, *ca.* 1280-1349), Salutati abraza esta segunda tendencia, afirmando que la "voluntad es como la emperadora" del alma. La voluntad pone en movimiento a las otras facultades y, aunque no recibe indicaciones sobre lo que es mejor hacer, no es causada por las otras facultades: "la voluntad, pues, es más noble que el entendimiento por la dignidad del mando" (*De nobilitate legum et medicinae,* bajo el cuidado de Eugenio Garin, 1947). En esta toma de posición se detecta el proyecto de valorar la libertad del ser humano y su capacidad de modificar el mundo en que vive.

Contra el determinismo astrológico

Al exaltar la actividad humana, Salutati va a la caza de las doctrinas que puedan limitarla, como la astrología. En efecto, tal disciplina representa una forma de determinismo, porque prevé sucesos y comportamientos humanos que dependen del influjo que sobre la tierra tienen los astros cuyos movimientos observamos en el cielo. Desde el punto de vista de Salutati, que dedica el *De fato* a su crítica, la astrología tiene dos grandes defectos, uno de exactitud y otro de principio. El primero se refiere a los muchos errores que, del científico alejandrino Claudio Ptolomeo (siglo II) en adelante, se han cometido en el conocimiento de los astros. Estos errores muestran que esta disciplina es de poco fiar. El segundo error se refiere a la pretensión misma de querer hacer previsiones que encadenan las decisiones del ser humano: según Salutati, no se puede demostrar racionalmente que el ser humano sea libre, pero esto se puede probar mediante el acto de la voluntad y la percepción que tiene de ello el ser humano mismo.

La vida monástica y la elección de la pobreza

Después de acentuar la dimensión del compromiso, nos puede dejar estupefactos la atención que Salutati presta al tema de la vida monástica. En un escrito ocasional, el *De saeculo et religione,* dirigido a su amigo Nicolás de Uzano (1359-1431), que está a punto de entrar en el monasterio, saca a la luz el valor de esta opción como renuncia activa, aceptación de las pruebas del mundo, búsqueda del encuentro con Dios. Se alaba la opción misma por la pobreza. Aunque es cierto que en muchas de sus cartas Salutati había celebrado como motivo de grandeza para la ciudad a los mercaderes que transcurren su vida ganando dinero, también había subrayado que el mercader debe poseer una ética, fundada en el honor y la palabra dada: faltar a la palabra dada significa engañar a los otros seres humanos, obstaculizar el comercio, impedir las relaciones sociales. La libertad en el comercio debe caminar parejo con el mantenimiento de un código de conducta. La sed de riqueza, en efecto, puede ser causa de la ruptura de las amistades o de la mala fama que repercute en la patria. En esta perspectiva la noción misma de pobreza debe entenderse con mucha atención: no es justo entender la *paupertas,* la pobreza que se abraza junto con la vida monástica como *inanitas* y *carentia,* o sea, como carencia y necesidad. Sólo el uso común de los términos es el que las identifica, porque la *paupertas* en cuanto elección de vida es más bien *divitia,* riqueza. ¿Cómo se puede ser pobre si la vía que pasa por el abandono de las riquezas es la de la perfección?, sostiene Salutati. En páginas que tienen un fuerte sabor medieval, por la contrapo-

Elogio de la paupertas

sición entre la vida seglar y la monástica, entre la valoración de la riqueza y la alabanza de la pobreza, emerge aún el tema del compromiso y el esfuerzo que caracteriza la *vida activa* en Salutati.

La libertad política

Florencia, emblema de la libertas

El pensamiento político de Salutati nace de su misma actividad de canciller. Buena parte de sus consideraciones giran en torno al tema de la *libertas*. Salutati considera que Florencia es heredera de la *libertas* romana y debe defenderla contra los enemigos, sobre todo contra los Visconti de Milán, acusados de ser tiranos. Salutati entiende la *libertas* de dos modos. En primer lugar, es la autonomía con respecto a los poderes exteriores. Una ciudad libre, como Florencia, es una ciudad no subordinada a un poder exterior. Para mantener ese tipo de libertad, Florencia deberá luchar contra Milán. El segundo tipo de libertad se identifica, en cambio, con las instituciones republicanas. Salutati manifiesta una nítida preferencia por un sistema de gobierno en el que los ciudadanos acceden a los cargos, en el que están vigentes las leyes y no la arbitrariedad del gobernante. De este modo, la libertad es tanto libertad de los ciudadanos como de la ciudad: "¿qué puede ser más honorable, más seguro, que gozar de la libertad tanto tiempo deseada?" (*Missive,* reg. 17, c. 50v, en Daniela de Rosa, *Coluccio Salutati: il cancelliere e il pensatore politico,* 1980). En cambio, la Milán de los Visconti es para Salutati el modelo opuesto, una ciudad regida por un tirano que quiere extender su propio poder opresivo incluso fuera de los confines de su dominio.

Contra el tirano

Sobre la base del problema: el caso de César

En el *De tyranno* (1399-1400) Salutati afronta un tema tradicional del pensamiento político medieval: la definición del tirano y la precisión de las modalidades de resistencia. La obra nace dramáticamente en pleno conflicto entre Florencia y Milán, y tiene su punto de partida en una pregunta que le hacen a Salutati: que si César ha sido o no un tirano. La respuesta (negativa) parte de una clasificación de las formas de tiranía, que distingue entre la tiranía *ex defectu tituli* (o sea, cuando el gobernante no tiene ningún título o derecho a gobernar) y la *ex parte exercitii* (que consiste en un abuso de poder por parte de un gobernante legítimo). Esta clasificación debe mucho al jurista Bartolo de Sassoferrato (1313-1357) y a Tomás de Aquino. Cualquier ciudadano puede matar al primer tipo de tirano en cuanto enemigo de la ciudad. Muy diverso es el segundo tipo, porque en el origen se trata de un gobernante legítimo; en este caso la resistencia está subor-

dinada a las decisiones del superior del gobernante (o del pueblo, si no hay un superior). En todo caso, un ciudadano no puede actuar por su propia iniciativa sin un pronunciamiento formal de la autoridad: "porque sin duda alguna todo ciudadano está obligado a servir a la Patria, hasta el punto de tener que sacrificar a la salvación del Estado incluso su propia vida, lo que no significa que exista la obligación de garantizar la utilidad pública también a costa de cometer un delito" (Coluccio Salutati, *Il trattato "De Tyranno" e lettere scelte,* al cuidado de Francesco Ercole, 1942). Esta posición es expresión sea del miedo a que la acción individual pueda arrastrar a la ciudad a la más completa anarquía, sea de la gran importancia que Salutati confiere a las leyes que son tanto el signo cuanto el elemento estructural de la civilización humana.

Véase también
Literatura y teatro "El humanismo: características generales", p. 455; "El descubrimiento de los textos antiguos, el mito de Roma, el humanismo civil", p. 461.

LEON BATTISTA ALBERTI: EL *HOMO FABER,* EL TIEMPO Y LA PEDAGOGÍA FILOSÓFICA

STEFANO SIMONCINI

La interpretación del perfil intelectual de Alberti es objeto de una controversia particular. Su obra se caracteriza por una extrema variedad de intereses y registros, por un reflejo constante de su biografía y de los contextos históricos que atraviesa, y por una visión moral en flagrante contradicción. En efecto, esta visión pasa, al parecer sin solución de continuidad, de una exaltación de la "divina" virtud y del ingenio fabril del ser humano a una visión del mundo y del ser humano radicalmente pesimista. Entre sátira y tratado, Alberti construye un discurso y un pensamiento que, precisamente en su voluntaria falta de sistematicidad, accede a un nivel muy avanzado de penetración de la propia realidad y de la condición humana, siendo el precursor de los resultados más ilustres del pensamiento moral moderno.

LA VIDA

La vida de Leon Battista Alberti (1406-1472) está contenida toda en el arco del siglo XV, en un periodo que se caracteriza históricamente por un proceso de

ordenamiento del territorio de los Estados italianos que desemboca en la llamada "política de equilibrio" —con la consolidación de pocos estados regionales, intercalados por diversas señorías pequeñas, ducados y principados—, no menos que por la tendencia a una concentración de poder, en clave oligárquica o autárquica, en los ordenamientos territoriales internos.

Hijo de Lorenzo de los Alberti, Leon Battista pertenece a una de las más ilustres y poderosas familias de comerciantes de la oligarquía florentina, pero con múltiples limitaciones. La primera: nace no en Florencia sino en Génova, en uno de los peores momentos para su familia, puesto que Florencia ha proscrito y exiliado a la casa entera a causa de la orientación "popular" adoptada a consecuencia del tumulto de los Ciompi; la segunda, quizá más grave todavía, atañe a su "marginalidad" en el seno de su familia, ligada a su nacimiento como hijo ilegítimo, que le procurará una serie de problemas materiales causados por la fallida adquisición de la herencia paterna, no menos que de promoción social, debidos a la marginación padecida por la familia; finalmente, tiene mala suerte, en cuanto que muy pronto se queda huérfano de ambos progenitores y, para agravar el aislamiento, después de una formación jurídica inicial, se inclina a las matemáticas y a los estudios humanistas, poco apreciados en su contexto familiar.

Una infancia difícil

Alberti transcurre el periodo de su formación, al menos hasta 1432, entre Venecia, Padua y Bolonia: en Padua frecuenta la escuela del célebre humanista Gasparino Barzizza (*ca.* 1360-1431); en Bolonia inicia, paralelamente a los estudios jurídicos, su producción literaria. A partir de 1432 comienza a cambiar el cuadro de su existencia, que se divide entre los dos polos que son Roma y Florencia, pero con un intervalo entre 1436 y 1438 (transcurrido de nuevo entre Padua, Bolonia y Ferrara), en razón de dos factores fundamentales: la revocación del bando florentino que pesaba sobre su familia y su ingreso en la órbita de la curia pontificia, que a continuación lo habría conducido a la adquisición de los cargos de abreviador de la cancillería pontificia y *scriptor apostolicus.* En Florencia primero, entre 1439 y 1444, luego en Roma, donde se establece durante los años siguientes no obstante los frecuentes desplazamientos, toman cuerpo los intereses artísticos y arquitectónicos de Leon Battista, que tendrán después una aplicación concreta en la segunda parte de su vida, a partir de la mitad del siglo. En este último periodo Alberti, además de fortalecer el lazo con Florencia, entabla estrechas relaciones con las más importantes cortes principescas del centro-norte de Italia: Rímini, Urbino y Mantua.

Entre Roma y Florencia

La atormentada biografía y el contexto histórico en el que se sitúa Alberti son fundamentales para comprender su producción. Por un lado absorbe, en sus largas peregrinaciones, las diversas almas del humanismo, conociendo a todos sus más importantes exponentes, entre Bolonia, Florencia y Roma (Filelfo, Panormita, Bruni, Bracciolini, Biondo, Valla, etc.); por otro, su extracción burguesa y mercantil florentina, que lo induce a allegarse a los temas

del humanismo civil, hace problemática su relación con la consolidación general, en la configuración de los Estados italianos, de los regímenes principescos y autocráticos, sea en el marco de la renacentista "monarquía" territorial pontificia, sea en el contexto florentino, con la hegemonía de los Médici que se afirman precisamente a partir de los años de su "regreso". Se puede decir muy bien que Alberti está suspendido entre una vocación civil y ciudadana y una condición cortesana con las exigencias que le ponen la historia y sus vicisitudes personales.

Acercamiento al humanismo civil

La obra del Alberti moralista

Alberti da a luz una producción vasta, extravagante, deforme: en latín y en lengua vulgar, diálogos y tratados, técnica y especulativa, seria y jocosa, amorosa y misógina, ocasional y sistemática. Por un lado, calca textos de autores antiguos (Cicerón, Séneca, Aristóteles, Jenofonte, Luciano, etc.), reproduciendo sus estilemas y contenidos; por otro, por su modo muy personal de obrar tal reutilización o escanciar y verter el sentido de sus extractos textuales, y por la insistencia en ciertos contenidos, preanuncia temas y tonos de la más importante literatura moral moderna, de Erasmo a Bruno, de Rabelais a Montaigne, de Voltaire a Leopardi.

Una producción ecléctica

No obstante que sea difícil trazar una evolución diacrónica coherente de su pensamiento y su producción, en los que prevalecen, como lo vamos a ver, la ambigüedad y el juego dialéctico de las argumentaciones pro y contra, con todo siempre es fuerte la huella que dejan en ellos su biografía y el contexto histórico político.

Es probable que la obra albertiana, de las más originales y atormentadas en su composición y en su fortuna, esté constituida por las *Intercoenales,* cuya redacción inicia en los años veinte, prolongándose hasta los años cuarenta, y cuya difusión ha sido fragmentaria y probablemente subterránea: se trataba de composiciones latinas de carácter convivial y su forma oscila entre la narrativa y el diálogo. Recogidas en 11 libros y dedicadas a diversos amigos del autor (pero en su conjunto al científico Pablo del Pozzo Toscanelli, 1397-1482), ponen en escena vicios y virtudes, tipos humanos y alegorías, encarnadas a veces por divinidades, a veces por personajes históricos o mitológicos, a veces por personificaciones o animales. Alternando los registros de la fábula, del diálogo moral, de la paradoja, del apólogo, Alberti da a luz una obra abierta de la cual emerge una visión del mundo y del ser humano profundamente pesimista y con un rostro marcado por el escepticismo y la ironía amarga: la sociedad está dominada, más que por las virtudes y la racionalidad, por el juego de las máscaras y apariencias, que a veces se traduce en una visión onírica, alucinada e impía de la realidad.

Los Intercoenales

Casi un vuelco estilístico, de tonos y contenidos, se encuentra en cambio en los célebres *Libri della Famiglia,* diálogo escrito en lengua vulgar en cuatro libros entre 1433 y 1436. Es como si en ellos emergiera un Alberti "público" con su propio programa cultural de autopromoción, por un lado, y de codificación lingüística y moral a uso y edificación de la burguesía florentina, por otro. Alberti, sin dejar de idealizar en parte a los personajes de su familia que dialogan, abarca un amplio horizonte existencial de la sociedad a la que se dirige, con una forma de aproximación al mismo tiempo teórica y pragmática. Afronta cuestiones que van del matrimonio a la sexualidad, de la paternidad a la pedagogía, de la higiene a la gestión de los "trastos", del enriquecimiento a la amistad, de los estilos de vida a las relaciones políticas. Y todo en un marco teórico estoicizante en el que se recupera el valor humanista de la virtud razonable y de la vida activa, aptas ambas para contrarrestar las adversidades —en un marco, sin embargo, laicizante, en el que se afirma la interdependencia de los intereses individuales, familiares y sociales.

Los Libri della Famiglia

Un poco más tarde (alrededor de 1440) ve la luz el *Theogenius,* diálogo en lengua vulgar en dos libros, que sin embargo ratifica la orientación de la *Famiglia,* poniendo como modelos a un "héroe" cínico-estoico, Genipatro, exaltado en su "ascetismo laico" por el narrador protagonista, Theogenius, quien a su vez se retira de la vida de la ciudad para alejarse de la "fortuna fácil" y "puesto que nuestra república y ciudadanos tienen sólo, o injuria de la fortuna, o fuerza y mérito de costumbres depravadas y corruptas, cayeron en calamidad y miseria". El vuelco de la *Famiglia* es radical: las adversidades son constantes y oprimentes, y el ánimo humano puede controlarlas sólo retirándose de la vida activa a la contemplación de la naturaleza y al diálogo literario con los sabios; los afectos, incluso hasta los paternos, no deben ser centrales en la existencia, para no tener que sufrir demasiado; el hombre es malo por naturaleza, y su inteligencia sirve sólo para volverlo peor que las bestias. Antisocial, por tanto, y misántropo, el diálogo se abre con la quietud de la villa, donde Theogenius, al abrigo de las tempestades políticas, compone reflexiones sobre las vicisitudes de la república ciudadana de la que se ha alejado, reflejando probablemente en el personaje una actitud adoptada por el autor mismo: en el contexto florentino del ascenso de los Médici a la señoría, Alberti ve una decadencia y una corrupción dictadas por la "fortuna segunda", una negación irreparable de aquella diligente participación en la cosa pública que el humanismo civil había elevado a modelo moral y político. Una percepción que debe haber sido confirmada y exasperada sobre todo con ocasión del certamen coronario, concurso poético organizado por él en Florencia en 1441 para promover la poesía en lengua vulgar, cuyo fracaso —el premio no fue asignado por el jurado de humanistas "latinos" como Flavio Biondo (1392-1463) y Poggio Bracciolini (1380-1459)— se tenía que referir

El Theogenius

probablemente a las implicaciones políticas ligadas a las voluntades de Cosme *el Viejo* (1389-1464).

Después del intermedio más equilibrado de los *Profugiorum ab aerumna libri III,* de *ca.* 1442, en el que se razonan de nuevo, en términos de *utilitas* colectiva, los modos para contrarrestar la fortuna, vuelven a aflorar los razonamientos pesimistas acerca de la República evocados por Theogenius-Alberti, adoptando una forma inesperada, un decenio más tarde, cuando Alberti tiene que confrontar, en su posición de cortesano de la curia papal, el proyecto de *renovatio Romae* en clave césaro-papista de Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447). Y será la forma latina de un verdadero *monstrum* literario: la larga novela mitológica alegórica titulada *Momus seu de Principe* (*ca.* 1450). Momo era el dios lucianeo de la crítica, y en esta novela adopta los rasgos destructivos del bufón de la corte, de Catilina, de Prometeo y hasta del Anticristo apocalíptico, para llevar al matadero el orden cósmico convenciendo al "tirano" Júpiter a que destruya el mundo para construir un mundo nuevo siguiendo los diseños de los mejores filósofos —proyecto que, como es obvio, fallará miserablemente. La novela es una obra alegórica que, siguiendo los moldes de Luciano de Samósata (*ca.* 120-¿?), refleja un doble nivel de sentido, cósmico y político, ofreciendo una visión a cuan más de desoladora de la condición humana y del poder. La crítica feroz a la *renovatio* de Nicolás V, con la estigmatización del arbitrio principesco y de la *libido aedificandi* del pontífice, está asociada a la descripción de un horizonte natural, caracterizado en el sentido de Epicuro y Lucrecio, desierto de toda divinidad, maravilloso e inquietante en sus infinitas formas y en sus infinitos mundos, pero despiadado en su indiferencia hacia el ser humano.

El Momus

Al lado del *Momus,* en el mismo lapso de tiempo, se coloca el *De re aedificatoria,* otro *monstrum,* pero del género propio de los tratados. La obra, aunque ofrece puntos de arranque en consonancia con la novela contemporánea, constituye la otra cara de la moneda, representando la vertiente constructiva y dedicada a la *utilitas* de Alberti. La "edificación" de una nueva sociedad, parece afirmar Leon Battista, ya no tiene su punto de partida en las teorías filosóficas o en la voluntad de un tirano, sino más bien en sus fundamentos materiales, en un conocimiento empírico de las necesidades y ánimo del ser humano, así como de las morfologías y leyes naturales.

El De re aedificatoria

A estas y otras obras siguen y acompañan una producción variadísima y otros tantos intereses y actividades varias, de la pintura, teorizada y practicada, a las "empresas", mecánicas, como la de hacer que vuelva a salir a flote una antigua nave romana desde el fondo del lago de Nepi, además obviamente de las empresas arquitectónicas que todos conocen y aún admiran.

Las "almas" de Alberti

Para articular mejor su versatilidad productiva, podemos enumerar un Alberti "constructivo", normativo e innovador, que recoge saberes antiguos y nuevos para ordenarlos y enriquecerlos, por ejemplo con la gramatiquita en lengua vulgar, con *De re aedificatoria, De pictura, De statua, Ludi mathematici, Descriptio urbis,* etc.; luego el Alberti economista y pedagogo, *Libri della famiglia* y *De iciarchia,* en el sentido literal de diligente indagador de aquella piedra angular de la sociedad que es la vida doméstica y familiar, umbral y ligamento de toda dimensión humana, o sea, de lo social e individual, de lo privada y público, de lo económico y político, de lo moral e intelectual. Está también el Alberti moralista, con *De commodis, Profugia* y *Theogenius,* que se interroga sobre las opciones de vida y los principios que las fundan, ejercitándose en multiplicar los puntos de vista acerca del mundo y de la sociedad. Está finalmente el Alberti que ridiculiza toda idealidad, con el *Momus* y las *Intercoenales,* adoptando por vez primera la risa como reactivo cognoscitivo que, desbordando los cauces del género, embiste naturaleza, sociedad y cultura en un ilimitado espacio desmitificador de licencia intelectual y estilística en el que se puede abarcar y representar toda la realidad en cada uno de sus niveles.

Economista y pedagogo

Esta vastedad de intereses, como se ha dicho, se traduce en un pensamiento de carácter fuertemente asistemático y aparentemente contradictorio. Esto depende, en cierta medida, del método mismo de la escritura de Alberti, descrito por él en los *Profugia ab aerumna* como la composición de un "mosaico" intertextual. La escritura es en Alberti una combinación incesante de tarjetas textuales mediante una conmixtión de los clásico y lo medieval, en la que el contexto resignifica cada fragmento. Alberti practica, por tanto, una reutilización de los clásicos que ya no es una colección razonada de *auctoritates* para sostener un punto de vista determinado, sino más bien un caleidoscopio retórico vertiginoso, semejante a las ruedas de su *De cifriis* (entre los primeros sistemas criptográficos de la historia), en el que la interpretación se vuelve un gran juego de representaciones, casi como para encarnar, más que descifrar, la complejidad de lo real. El sentido de las cosas siempre se nos escapa, y el ánimo humano puede ser indagado sólo a partir de la conciencia de la reversibilidad parcial de todo juicio de valor. Detrás de esta acentuación de la dimensión retórica de todo "discurso" humano se adivina un débil pero articulado andamiaje teórico, sostenido por los pilares doctrinales del estoicismo y el escepticismo.

Un variado estilo de escritura

Existen principios morales mínimos que es necesario dejar a salvo, y que de hecho Alberti trata de dejar a salvo también en su vida. Ante todo, la búsqueda de la *felicitas,* que cada uno trata de conseguir a partir

Los principios morales

de sus propios medios y según sus propias actitudes, procediendo en planos distintos: vivir en armonía con el cuerpo social —sobre todo a través de la amistad y la buena reputación, que se puede extender a la excelencia, a la cual sigue la fama; el desarrollo y el ejercicio de todas las facultades intelectuales y físicas; y finalmente la conciencia "cínica" de la relatividad de todo mérito y de toda conquista— mediante la contemplación de la *vanitas* humana, entrelazada con una empatía con el mundo de la naturaleza.

La segunda bisagra moral es la *utilitas,* en la que son inseparables el interés individual y el colectivo. La virtud provee lo útil esencialmente de dos modos: la prudente *mediocritas,* que atempera los instintos y ataja la irracionalidad, sigue el imperativo de no dañar a los demás, mientras que la virtud "positiva" va en pos de las "buenas obras" laicas —las artes, las profesiones, la política— que ayuden al mayor número de personas, desde la familia hasta la república.

Para Alberti, por tanto, el único punto firme es el valor social del actuar humano, puesto que el orden racional de las virtudes no implica ningún anclaje ontológico, ninguna relación intrínseca entre mérito y premio. Las mismas nociones de "vita beata" y "obrar bien" son deformes según los sujetos y las culturas: la virtud no tiene más el doble rostro petrarquesco, religioso y civil, puesto que ambas justificaciones del bien en el fondo son ilusorias. La virtud es sólo un instrumento que coincide con la razón, y la razón ve que en el mundo toda cosa es mudable y relativa, con todas las consecuencias que esto tiene: todo bien aparente puede resultar un mal, todo ideal puede resultar una quimera, lo que a la mayoría le parece digno en realidad es indigno, lo que se considera inútil se vuelve esencial, la sabiduría se convierte en locura y la locura en sabiduría.

Transitoriedad y mutabilidad de formas

Así, en su obra Alberti multiplica al infinito los *exempla* del hiato que existe entre realidad y apariencia y entre mérito y premio: el rico que está en el centro de la vida pública cae en la ruina, el exiliado privado de sustancias vive feliz, se olvida y traiciona en cuanto muere al padre de familia benévolo y laborioso, se ignoran los *consilia* razonables que se dan al príncipe. El diablo tienta al santo con discursos sensatísimos acerca del bien público y la vida activa, el condenado a muerte por subversión parece el más noble defensor de la libertad, se abre una grieta en el casco del barco y los harapos desdeñados se convierten en salvavidas, los sillares salpicados de fango se rebelan y producen el colapso de los mármoles relucientes como espejos que coronan el edificio, donde ahora se ven montañas antes se veía el mar…

Así pues, el mundo está hecho de apariencias mutables y la interioridad humana de ilusiones y falsas representaciones; el único bien cierto reside en la capacidad de entrever esta extrema mutabilidad y transitoriedad de las formas que se esfuman en la nada de la muerte. Ante esta mirada, que ve la ausencia de divinidad y la locura de las máscaras sociales, se puede reaccionar de dos maneras posibles: piedad humana por la humanidad plagada

y *vis activa* para introducir un principio de orden racional en la vida y la sociedad.

Véase también

Literatura y teatro "Leon Battista Alberti y el humanismo vulgar en Italia", p. 494; "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506.

FICINO Y EL HERMETISMO HUMANISTA

UMBERTO ECO

En el periodo humanista el hombre siente que vive en un universo poblado por fuerzas ocultas y misteriosas. En tal sentido astrología, magia, alquimia, arte divinatoria, cábala, comercio con fuerzas angélicas o demoniacas están presentes más abiertamente en el mundo humanista de cuanto lo fueran en los siglos del Medievo, y en tal sentido el XV es el siglo del nacimiento, o sea, la aparición ya no subterránea sino "oficial" de la cultura hermética, que el Medievo había o ignorado o relegado a filones subterráneos, marginales y herejes. El representante más típico de esta cultura es Marsilio Ficino.

LA VIDA Y LAS OBRAS

Nacido en Figline Valdarno en 1433, Marsilio Ficinio (1433-1499) estudia en Florencia, donde aprende las primeras nociones de griego, estudia filosofía, física, lógica, teología, se ocupa de Epicuro (341 a.C.-270 a.C.) y Lucrecio (*ca.* 99 a.C.-55/54 a.C.), pero mucho más profundamente de Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.), al estudio de cuyo pensamiento dedica la Academia Platónica, que funda en la villa de Careggi, que le da Cosme de Médici (1389-1464) en 1459. En 1463 inicia la traducción latina de los diálogos platónicos, y en 1484 la traducción de las *Enéadas* de Plotino (203/204-270), a la que seguirán traducciones de Jámblico, Proclo, Porfirio, Miguel Psellos y otros autores griegos, no menos que de la *Teología Mística* y de los *Nombres divinos* del Pseudo Dionisio Areopagita (siglo V). A su actividad de traductor (que por otro lado adquiere valencia teórica por la influencia decisiva que tendrá en el pensamiento filosófico renacentista) se adjuntan obras de carácter especulativo, entre las cuales se encuentran la *Theologia platonica de immortalitate animarum,* la *Religione christiana,* la *Disputatio contra iudicium astrologorum,* y los tres libros del *De vita.*

La actividad de traductor

No es casualidad que la obra mayor de Ficino tenga por título *Theologia Platonica* (1482): se trata de refundar un nuevo espíritu religioso que concilie la verdad de las Escrituras con los temas de la filosofía griega. Pone en el centro de su platonismo la conexión entre religión y filosofía. No era un tema nuevo. Nueva era la vía a través de la cual se trataba de realizar esta conexión: el hallazgo de una sabiduría antigua en la que esta unidad no se había roto. Es comprensible cómo esta actitud induzca a una relectura de todas las revelaciones, de todos los tiempos y todos los países, para refundar en ellas el núcleo central de una religión natural, de antiquísimo origen, y de aquí el entusiasmo por el redescubrimiento de textos precristianos. El pensamiento platónico aparece como el lugar teórico en el que esta conexión se había verificado con mayor evidencia, pero, en este fervor del redescubrimiento, es sacada a la luz la doctrina platónica del amor y las sugerencias que podía hacer para redefinir el papel del ser humano en el mundo.

La Theologia Platonica

El propósito de una religión filosófica es para Ficino la renovación del ser humano. La redención es una renovación por la cual la naturaleza creada, a través del ser humano, es restituida a Dios. El alma humana es la verdadera cópula del mundo porque, por un lado, se vuelve a lo divino; por el otro, se inserta en el cuerpo y señorea la naturaleza. El ser humano participa de la providencia, que es el orden que gobierna a los espíritus, del hado, el orden que gobierna a los seres inanimados, y de la naturaleza, que gobierna los cuerpos. Pero sin dejar de participar de estos tres órdenes, el ser humano no está determinado por uno sólo de ellos. Participa de ellos activamente.

El alma cumple su función mediadora por vía del amor: Dios ama al mundo y lo crea, el ser humano ama a Dios. El ser humano es la unidad viviente del ser por medio del vínculo de amor que en las dos direcciones lo liga a Dios. El ser humano se diviniza en el desarrollo de su propia racionalidad, en un proceso de purificación y perfeccionamiento infinitos.

El alma, el amor, Dios

En síntesis, podemos decir que el platonismo de Ficino se apoya en una idea del amor como conciencia de una carencia y búsqueda de un tesoro escondido, de una revelación intelectual que concierne una verdad misteriosa, envuelta de carácter sacral, por lo que el filósofo asume una función sacerdotal. Pero Ficino llega a su síntesis filosófica gracias al redescubrimiento de ese saber mágico-hermético que estaba penetrando en el mundo del humanismo italiano.

La nueva cultura

En oposición a lo limitado del corpus de autores clásicos que constituía el "canon" del pensamiento escolástico, la nueva cultura se vuelve a la sabiduría antigua y añade a la interpretación exclusiva de las Sagradas Escrituras el comentario de los grandes pensadores religiosos del mundo griego y oriental,

sea porque fueran personajes históricos, sea porque fueran autores legendarios a quienes se atribuían textos escritos posteriormente.

Llegan al ambiente humanista textos arcaicos, como los *Himnos órficos* y los *Oráculos caldeos*. Los *Himnos órficos* conocidos en el Renacimiento son escritos probablemente entre los siglos II y III de nuestra era, celebran el culto al Sol, con matices mágico-encantadores, y se atribuyen a Orfeo. Los *Oráculos* son igualmente un producto del siglo II, son considerados como documento de una lejanísima antigüedad y se atribuyen a Zoroastro. Finalmente llega a Occidente el *Corpus Hermeticum*.

Himnos órficos *y* Oráculos caldeos

Se trata de un manuscrito griego que es llevado de Macedonia a la corte de Cosme de Médici en 1460 y la tradición atribuye los textos que contiene a Hermes Trismegisto, presunto sabio egipcio que vivió antes de los filósofos griegos y quizá antes de Moisés, en ocasiones incluso identificado con Moisés. Por tanto estos escritos eran considerados fuente de una antiquísima sabiduría, que se había difundido antes de la revelación cristiana. En realidad, como lo demostrará en 1614 Isaac Casaubon (1559-1614) *(De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI),* se trata de una antología de diversos autores, que habían escrito no antes del siglo I, vivían en un ambiente de cultura griega vagamente nutrida de espiritualidad egipcia, ricos en referencias platónicas (y anticipaciones de motivos neoplatónicos). Que fueron diversos autores ha sido demostrado ampliamente por las numerosas contradicciones que se encuentran en los varios libelos del *Corpus;* que fueron filósofos helenizantes, y no sabios y sacerdotes egipcios, lo sugiere el hecho que en el *Corpus* no aparecen referencias consistentes ni a la teúrgia ni a ninguna forma de culto o liturgia, a no ser oblicuamente. Estos textos habían sobrevivido en un ambiente no cristiano y máximamente en un ambiente árabe, y habían sido citados de modo impreciso y de segunda mano por algunos Padres de la Iglesia como Cirilo de Alejandría (*ca.* 380-444), Clemente Alejandrino (siglo II/III), Lactancio (*ca.* 240-*ca.* 320) o Tertuliano (*ca.* 160-*ca.* 220). Muchos de ellos conocían sólo el *Asclepius,* el único texto del *Corpus* que había circulado en el Medievo, y que era conocido también por Agustín (354-430). Pero en definitiva la hipótesis más acreditada es que el *Corpus* en su integridad haya sido ensamblado entre los siglos VI y XI.

La atmósfera neoplatónica

Si se considera que el redescubrimiento del *Corpus* ocurre en el mismo siglo en que se retoma a Platón y los textos mayores del neoplatonismo, dado que en sus textos se pueden reconocer también referencias platónicas y analogías con el neoplatonismo, entonces se puede comprender que la nueva atmósfera neoplatónica fuera favorable a la recepción de los fermentos herméticos.

Cosme, que como todos los hombres ilustrados de su tiempo participa del fervor humanista por el redescubrimiento de los antiguos textos griegos, se entusiasma por el redescubrimiento e induce a Ficino a traducir de inmediato el *Corpus,* interrumpiendo la traducción de los escritos platónicos que

acababa de iniciar en 1463, y esto nos dice que la fama del *Corpus* dejaba entrever a los hombres eruditos del siglo XV una fuente de revelaciones prodigiosas y fascinantes.

Ficino termina su traducción en latín en 1464, antes de la muerte de Cosme. El códice que tiene a su disposición contiene sólo 14 tratados, y Ficino pone como título a la obra entera el nombre del primer tratado, *Pimander*. La obra se publica en 1471 junto con el *Asclepius*, que ya existía en latín. Luego saldrán otras numerosísimas ediciones, que se enriquecen poco a poco con otros textos.

El Pimander

Convencido como estaba de que el *Pimander* y el *Asclepius* pertenecían a una tradición que se remonta a los tiempos de Moisés, al comentar el primer tratado Ficino había sido impactado súbitamente por el hecho que la génesis del universo que describía dicho tratado recordara la génesis bíblica. El autor del tratado había recibido evidentemente alguna influencia de la tradición judía, pero para Ficino la analogía probaba, inversamente, la contemporaneidad de los dos textos, si es que no la mayor antigüedad de la tradición hermética.

Naturalmente lo que hace que Ficino prefiera la génesis hermética a la génesis mosaica es el hecho que en el *Pimander* se subraya, al contrario de cuanto ocurre en la Biblia, que el ser humano no sólo es creado por Dios, sino que él mismo es divino. Su caída no se debe al pecado, sino a su capacidad de inclinarse hacia la naturaleza, movido por amor de ella.

MUNDO Y NATURALEZA

La visión mágico-astrológica del cosmos

La tradición hermética (y en particular el *Corpus Hermeticum*) propone una visión mágico-astrológica del cosmos. Se hipostasia a los varios astros como potencias intermedias y se considera que los cuerpos celestes ejercen fuerzas y tienen influjos sobre las cosas terrenas. Conociendo las leyes planetarias, estos influjos se pueden prever, no sólo por lo que respecta al mundo en su conjunto, sino también por cuanto se refiere al destino individual de cada uno. Por tanto, no sólo los astros pueden ser vistos como "signos" de las cosas por venir (y esta capacidad de hacer pronósticos se llamaba en el mundo griego *apotelesmatica*), sino que a través de prácticas de *magia astral* —diversa de la magia natural que trataba de obrar directamente sobre la naturaleza— se puede modificar el curso de la naturaleza a través de la mediación de una influencia sobre los astros.

Esto implica la idea de una correspondencia entre el macrocosmos (el universo) y el ser humano como microcosmos no menos que la creencia según la cual estas correspondencias se basan en relaciones recíprocas de simpatía cósmica. Vivir en un universo poblado por fuerzas ocultas, reguladas por el principio de simpatía, significa saber reconocer estas parentelas misteriosas

por medio de los signos, de los caracteres impresos en la misma forma exterior de las cosas. Y en el siglo XVI habrá —con autores como Paracelso (1493-1541), Enrique Cornelio Agrippa (1486-1535) y otros— una plena elaboración de la doctrina de las *señales.* Así como el carácter íntimo de un ser humano se expresa por su aspecto exterior, hasta por su modo de caminar o el sonido de su voz (de aquí los estudios de fisionómica, quiromancia, metoscopia), así la forma y las otras propiedades de cada objeto manifiestan su relación con determinadas fuerzas naturales que, a través de ese objeto, pueden ser manipuladas y disciplinadas.

La doctrina de las señales

Pero la idea de estas relaciones entre naturaleza y mundo sobrenatural ya está presente en Ficino, para quien el medio para actuar sobre las fuerzas de la simpatía cósmica eran los *talismanes,* es decir, imágenes que pueden permitir curación, salud, fuerza física.

Para comprender las posiciones de Ficino es necesario individuar algunas de sus fuentes directas o indirectas, como por ejemplo el *De somniis* de Sinesio (*ca.* 370-413), que traduce en 1498 junto con el *De mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assiriorum* de Jámblico (*ca.* 250-*ca.* 325), y textos de Proclo (412-485), Psellos (1018-1078), y Porfirio (233-*ca.* 305). La base de la simpatía cósmica está dada en el hecho de que el alma contiene la impronta ideal de los objetos sensibles (doctrina platónica) y el conocimiento ocurre porque tenemos un principio sintetizador que, cual espejo de dos caras, refleja al mismo tiempo los objetos sensibles y los arquetipos eternos y permite su comparación. La operación de síntesis la realiza el espíritu de fantasía, el *phantastikon neuma.* Hay, pues, una suerte de territorio neutro y común en el que el mundo interno y el mundo externo se encuentran y descubren que son iguales. Decía Sinesio: "Es necesario que las partes de este universo, que simpatizan y conspiran con el ser humano, sean reunidas con algún medio. Y quizá los encantamientos mágicos representan este medio porque no se limitan a significar, sino también invocan". Y Ficino, en su *De vita coelitus comparando* (15), escribe: "En la vida oculta del mundo y de la mente, reina del mundo, hay cosas celestes investidas de propiedades vitales e intelectuales, y dotadas de excelencia. Además, esto confirma el principio que permite que los seres humanos atraigan a sí las presencias celestiales mediante cosas inferiores utilizadas en momentos oportunos y que corresponden a las cosas superiores".

El espíritu de fantasía

Otros textos fundadores de la magia astral, como los del árabe Al Kindi (siglo IX), habían difundido por otra parte la idea que no sólo cada estrella sino cada elemento emanaba de los rayos que se modificaban gracias a las diversas proporciones entre estrellas y otros elementos y objetos influenciados, como para establecer un lazo ininterrumpido de influencias (vistas aquí como influencias luminosas, de tipo físico, pero que en el platonismo renacentista se volverán influencias metafísicas, lazo de amor) que unificaba el universo, de lo alto a lo bajo y viceversa. Por tanto (decía Al Kindi) "el ser

humano que desea llevar a cabo algo [...] obtiene también el poder de mover, gracias a sus propios rayos, las cosas exteriores, del mismo modo con que el mundo, sea superior que inferior, agita con sus rayos las cosas según movimientos diversos" (*De radiis,* V). El medio para obrar este milagro son precisamente los talismanes, constructos humanos que actúan sobre las entidades superiores en virtud de una semejanza.

En el *De vita coelitus comparando* Ficino dice: "Cualquier objeto material es afectado inmediatamente por un influjo celeste [...] cuando es puesto en contacto con las cosas superiores [...] De lo cual Plotino proporciona un ejemplo cuando, imitando a Mercurio, afirma que los antiguos sacerdotes, o magos, solían introducir algo de divino y de admirable en sus estatuas o sus sacrificios..." Un talismán (aunque Ficino habla siempre de "imágenes") es un objeto material en el cual ha sido introducido el *spiritus* de una estrella.

Los talismanes

Junto con los talismanes, Ficino aconseja el canto de himnos órficos, según una melodía de algún modo homóloga a la música de las esferas planetarias según la tradición pitagórica. Pero si el pensamiento de Pitágoras (siglo VI a.C.), tal como ha llegado a nosotros y lo ha desarrollado y transmitido Boecio (*ca.* 480-¿525?), se basaba en el hecho, incontrovertible, que determinadas melodías y determinados modos musicales pueden suscitar tristeza, gozo, excitación o calma, para Ficino la magia órfica es paralela a la magia de los talismanes y actúa sobre los astros.

La magia ficiniana

Los varios intérpretes dicen que se sienten perplejos ante lo que Ficino verdaderamente hacía e invitaba a hacer. En varios pasajes de su obra parece que considera cuestionable la magia de los talismanes, mientras que juzga útil y santa la magia que procede de hierbas y medicinas. Sin embargo, en otros momentos parece que cree en la potencia de los talismanes. Así, el *De vita coelitus comparando* abunda en instrucciones sobre el modo en que hay que ponerse los talismanes, sobre el modo de nutrirse con plantas en simpatía con ciertos astros, sobre el modo de celebrar ceremonias mágicas usando perfumes y cantos adecuados, y hábitos de colores apropiados a los astros que se quiere influir, o cuya influencia benéfica se solicita.

Astros, estrellas, planetas

Así se puede solicitar el Sol vistiendo hábitos dorados, usando flores conectadas con el Sol como el girasol, miel amarilla, azafrán, canela. Animales solares son el gallo, el león y el cocodrilo. La influencia de Júpiter puede atraerse gracias al jacinto, la plata, el topacio, el cristal, los colores verdes y broncíneos. Varios son los criterios que permiten reconocer o establecer semejanzas. El oro es semejante al Sol por su color, el pavo real por su dignidad y los rayos de su cola, el león por su melena, el gallo porque

saluda al astro naciente. Para atraer la influencia de la Osa Mayor es necesario hacer una incisión de una osa sobre una piedra magnética y llevar al cuello esta medalla. También se eligen de acuerdo con las simpatías planetarias los lugares en los que se han de llevar a cabo tales ceremonias.

"Por tal motivo los platónicos tratan, adaptando nuestro espíritu al espíritu del mundo, haciendo uso de la magia de los talismanes y la emotividad, de dirigir nuestra alma y nuestro cuerpo hacia los bienes del cielo. Esto implica el fortalecimiento de nuestro espíritu por parte del espíritu del mundo a través de la acción de los rayos estelares que actúan benéficamente sobre nuestro espíritu, que es de la misma naturaleza de estos rayos: y esto le permite atraer a sí las cosas celestes" (*De vita,* 3).

Por tanto, forma parte de la magia ficiniana una serie de consejos que atañen a una dieta sana, realizar paseos a lugares amenos por el aire suave y puro, la práctica de la limpieza personal, el uso de sustancias como el vino y el azúcar. Se trata de purgar el espíritu del hombre de sus suciedades para volverlo más semejante al espíritu del mundo y por tanto más celestial.

Debemos pensar tales ritos también como manifestaciones artísticas, llevadas a cabo por espíritus refinados que cultivan con amor su cuerpo y el gusto por el ambiente y los objetos que lo circundan (y este aspecto ciertamente es característico del *modus vivendi* de los humanistas). Hay una componente estética en esta disposición a la meditación de bellas figuras y al canto de melodías agradables.

La teúrgia

Éstas eran prácticas comúnmente entendidas (desde la Antigüedad) como "teúrgia", o sea, capacidad de evocar e influir en las potencias ultraterrenas a través de operaciones rituales de carácter ceremonial. Pero la magia renacentista permite al parecer, más que un tenebroso dominio de lo sobrenatural, un agradable equilibrio natural, de tal manera que se la puede considerar (aunque sea paradójicamente) que de algún modo está conectada con el nacimiento de un nuevo espíritu científico. Esta magia se interesa más en los misterios de la naturaleza que en los sobrenaturales, e intenta dominar estas fuerzas misteriosas para transformar el mundo según las necesidades humanas. El teúrgo ficiniano está más enamorado de las armonías terrestres que de los mundos inferiores y superiores, e Ioan P. Culianu (1950-1991) (en *Eros y la magia en el Renacimiento,* 1984) diseña su figura con mucha agudeza: "Lejos de evocar los espíritus de los difuntos para dar espectáculo, como lo hace el nigromante descrito por Benvenuto Cellini, lejos de volar por el aire y encantar a hombres y animales, como las brujas tradicionales, lejos incluso de dedicarse como Enrique Cornelio Agrippa a la pirotecnia o como el abad Tritemio a la criptografía, el mago de Ficino es un personaje inofensivo, cuyos hábitos no tienen nada de reprensible y de escandaloso a los ojos de un buen cristiano.

"Estamos seguros de que si lo visitamos —a menos que no lo considere poco recomendable nuestra compañía, hecho éste bastante probable— senti-

remos que nos propondrá que lo acompañemos en su paseo cotidiano. Furtivamente, para evitar encuentros inoportunos, nos conducirá a un jardín encantado, lugar ameno donde los rayos del sol encuentran, en el aire fresco, sólo los perfumes de las flores y las ondas espirituales emanadas por el canto de los pájaros. Podrá suceder también que nuestro teúrgo, envuelto en su vestido de lana blanca ejemplarmente limpia, se ponga a inspirar y expirar hasta que, percibida una nube, volverá a casa, preocupado por la idea de pescar un resfriado. Para atraerse el influjo benéfico de Apolo y las gracias celestes pulsará la lira, después de lo cual se sentará cómodamente a una mesa frugal y consumirá, además de un poco de verdura cocida y alguna hoja de ensalada, dos corazones de gallo para robustecer el propio, y un cerebro de carnero para fortalecer su propio cerebro. El único lujo que se concederá es alguna cucharada de azúcar blanca y un vaso de buen vino, aunque este último, observado de cerca, muestre que contiene un polvo insoluble en el que se podrá reconocer una amatista molida que le procurará sin falla los favores de Venus. Notaremos que su casa está limpia tanto como sus vestidos y que, al contrario de la mayor parte de sus conciudadanos, que no están obligados a seguir sus buenas costumbres, nuestro teúrgo se lava sistemáticamente un par de veces al día.

Un locus amoenus

”Tampoco nos dejará estupefactos que este individuo, atentísimo a no incomodar a nadie, y además limpio como un gato, no haya incurrido en la ira de las autoridades, sean laicas o religiosas. Ha sido tolerado en la medida de la tolerancia, o más bien de la indiferencia, de la que él mismo da prueba con respecto a sus semejantes menos evolucionados, cuyo espíritu jamás ha sido tan transparente cuanto el suyo.”

Véase también

Filosofía “La tradición aristotélica en la Italia del Cuatrocientos”, p. 283; “Platón y Aristóteles: de la confrontación a la conciliación”, p. 298; “Nicolás de Cusa, docta ignorancia y filosofía de lo infinito”, p. 307; “Pico della Mirandola: filosofía, cábala y el proyecto de la *concordia universalis*”, p. 340.

BRUNI: HOMBRE, DIOS Y MUNDO EN LOS UMBRALES DEL RENACIMIENTO

LUCA BIANCHI

Humanista de profunda cultura, Bruni es uno de los primeros de su tiempo en darse cuenta de la importancia civil de la literatura. Entre los mayores traductores de los originales griegos de los grandes filósofos de

la edad clásica, es recordado, además de serlo por su monumental* Historiae florentini populi *y las biografías de Dante y Petrarca, también por la notable importancia que tienen en el ámbito filosófico sus traducciones de los textos de Platón y Aristóteles.

La vida y las obras no filosóficas

Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444) nace en Arezzo en 1370 en el seno de una familia güelfa. En su juventud se traslada a Florencia, donde realiza estudios de retórica y derecho, entabla estrechas relaciones de amistad con el anciano y célebre maestro y canciller Coluccio Salutati (1331-1406), que lo pone en contacto con numerosos jóvenes humanistas, como Poggio Bracciolini (1380-1459) y Niccolò Niccoli (1364-1437). Habiendo profundizado en el conocimiento tanto de la lengua y cultura latinas como del griego, que estudia con el célebre maestro bizantino Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415), Bruni emprende una intensa actividad de traductor del griego. En 1405 se traslada a Roma, donde, salvo breves interrupciones (como su breve estancia en Florencia y Arezzo en 1412, cuando se casa con Tommasa, dama que proviene de una rica familia florentina), trabaja durante largo tiempo en la curia, al servicio de los papas Inocencio VII, Gregorio XII, Alejandro V y Juan XXIII (de la obediencia pisana). En 1414 se dirige a Constanza para participar en el concilio que debía poner fin al cisma, pero, recibida la noticia de la deposición del papa Juan XXIII (1370-1419, papa de 1410 a 1415), tiene que abandonar precipitadamente la ciudad para refugiarse en Italia. En 1415 vuelve a Florencia, obtiene la ciudadanía y se dedica a los estudios literarios, históricos y filosóficos, participando activamente en la vida política. En 1427 es elegido canciller, cargo que desempeña hasta su muerte, ocurrida el 9 de marzo de 1444.

Autor de elegantes composiciones en latín, Bruni se distingue por sus oraciones, de temática sea religiosa —como la *Oratio in hypocritas* (1417), síntesis de los temas típicos de la polémica humanista contra la vida monástica— sea política. Entre estas últimas destacan la *Laudatio Florentinae urbis,* compuesta en 1403-1404, y la *Oratio in funere Iohannis Strozzae,* de 1428. Remitiéndose a modelos griegos, Bruni exalta en ellos la belleza, la virtud y los sucesos político-militares de Florencia, elevada a símbolo de república ideal, reencarnación de la antigua polis griega y baluarte contra la tiranía. Gobernada por la ley y fundada sobre los principios de la igualdad y el mérito, Florencia se le revela como una nueva Atenas, patria de la convivencia civil llamada a desempeñar una doble misión: en el ámbito político, defender la paz y la libertad de Italia entera; en el ámbito cultural, difundir en el mundo entero los *studia humanitatis* después de siglos de barbarie intelectual, de corrupción lingüística, de desprecio de los saberes verdaderamente “humanos”.

Las orationes

Es rica la producción historiográfica de Bruni: además de los 12 libros de las *Historias florentinas,* cuya redacción lo ocupa toda su vida, merecen ser recordados el *Commentarius rerum suo tempore gestarum,* el *De bello italico adversus Gothos libri IV,* las biografías de Aristóteles (384/383 a.C.-322 a.C.) y Cicerón (106 a.C.-43 a.C.), compuestas en latín, y las de Dante (1265-1321) y Petrarca (1304-1374), en italiano. Mientras que el rico epistolario bruniano representa una fuente excepcional para reconstruir la vida política y cultural de su tiempo, las traducciones al latín de las obras de Homero, Aristófanes, Jenofonte, Plutarco, Esquines y Demóstenes, no menos que las composiciones en griego —como el tratado de la constitución de Florencia—, documentan el notable dominio que tenía de esta lengua, que encontró su máxima expresión en las grandes traducciones de textos filosóficos.

La producción historiográfica

Las traducciones de Platón y Aristóteles

Es significativo que, entre las tantas traducciones al latín cuidadas por Bruni, la de mayor éxito haya sido la de la *Epistula ad adulescentes* (o *De utilitate studii*) del gran Padre griego de la Iglesia, Basilio (*ca.* 330-379), terminada en 1403 y dedicada a Coluccio Salutati. El elogio que Basilio había hecho del estudio de los grandes autores paganos, en particular de los poetas y de Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.), considerados útiles a la cultura cristiana, aún antes de convertirse en un verdadero "manifiesto" del movimiento humanista, representa el motivo inspirador de la larga e influyente obra de traducción de los "clásicos de la filosofía" que Bruni emprendió en 1404-1405 y prosiguió durante más de 30 años.

En un primer tiempo, encorazonado por Crisoloras y Salutati, Bruni dirige su atención a Platón, una mínima parte de cuyas obras son conocidas en el Medievo. Aunque no logra traducir, como es su propósito, todos los diálogos, Bruni realiza elegantes versiones latinas del *Fedón* (1404-1405), de la *Apología de Sócrates* (1404-1409; segunda versión en 1424-1427), del *Critón* (1404-1409; segunda versión en 1424-1427), del *Gorgias* (1409) y de las *Cartas* (1427). Traduce, además, fragmentos del *Fedro* (1424) y *Simposio* (1435), no menos que la *Apología de Sócrates* de Jenofonte (*ca.* 430 a.C.-*ca.* 355 a.C.).

No es menor la atención que presta a la filosofía práctica de Aristóteles (348 a.C.-322 a.C.), de quien Bruni traduce primero la *Etica Nicomachea* (1416-1417), luego los tratados pseudo aristotélicos *Oeconomica* (1420) y finalmente la *Política* (1436-1438). Aunque acogidas favorablemente por un vasto público, como lo atestigua el elevado número de manuscritos y ediciones dadas a la imprenta, estas traducciones suscitan ásperas controversias. Un no mejor identificado Demetrio, conocido sólo por la respuesta que le dio Bruni en las *Epistolae,* Bautista de' Giudici (¿?-1483) y Alfonso de Cartagena (1384-1456) asumen la defensa de las versiones medievales, juzgadas

menos elegantes pero más cuidadosas; critican a Bruni por el escaso rigor y la imprecisión terminológica de su versión y, en particular, ponen vehementemente en tela de juicio su versión de algunos conceptos clave de la *Etica Nicomachea,* como el de *to agathon,* entendido erróneamente por él como *summum bonum.* Nace así, en torno a 1420, el *De interpretatione recta:* un opúsculo con manifiestos fines autodefensivos, que no por ello representa menos la más profunda discusión teórica sobre el "traducir correctamente" que la cultura occidental haya producido después de la epístola que, unos diez siglos antes, san Jerónimo (*ca.* 347-*ca.* 420) había dirigido a Pamaquio (340-409) para defender el método de la traducción *ad sensum.* También Bruni, en abierta polémica con el método de la traducción palabra por palabra *(ad verbum),* adoptado a menudo en el Medievo, defiende una técnica de traducción más libre *(ad sententiam),* capaz de captar el significado completo del texto aristotélico y restituir sea el contenido conceptual, sea la forma estilística (el *ornatus*), sin violar "la pureza del discurso latino" contaminándolo "con expresiones griegas o bárbaras". Sería reduccionismo ver en todo esto la mera expresión de un amor exagerado a la retórica y al estilo bello. Ciertamente, Bruni insiste mucho, por un lado, en los resultados antiestéticos del método de los traductores medievales a quienes acusa de haberse comportado con el Estagirita como quien estropea una obra maestra de Giotto (1267-1337). Por otro, parece condicionado gravemente por prejuicios clasicistas, que lo llevan a considerar que "no es latina" cualquier palabra que no sea utilizada por autores como Cicerón o Quintiliano (*ca.* 35-*ca.* 96); de esta manera se ve obligado a rechazar buena parte del léxico filosófico creado por los grandes traductores del siglo XIII como Roberto Grossatesta (1175-1253) y Guillermo de Moerbeke (1215-1286); termina, muy a pesar suyo, introduciendo una notable confusión en la versión de los términos técnicos, sustituidos incoherentemente con una multiplicidad de sinónimos y circunlocuciones, descartando no sólo sus más arduos calcos del griego, sino también vocablos que ya son de uso común (y adoptados también en las lenguas vernáculas), como *politica* (remplazado por la pesada perífrasis *scientia gubernandarum rerum publicarum*) y *democratia* (vertido con la equívoca expresión de *popularis potestas*). Esto no obstante, Bruni sigue aspirando a conjugar las exigencias, conflictivas entre sí, de la elegancia y fidelidad, y se precia de no haber añadido o quitado "una coma o una iota al pensamiento *(sensum)* de Aristóteles". Al proponer a los traductores que se adentren completamente en la obra que están afrontando, hasta ser "raptados" por su fuerza expresiva, confiaba, por su parte, que podía proporcionar a esos lectores "que usan el latín pero ignoran la lengua griega" verdaderos sucedáneos de los textos originales. No es casualidad que en un pasaje del prefacio a la *Politica* les prometa que, gracias a su versión, establecerán con el autor una relación de inmediatez total, descrita recurriendo nada menos que a las imágenes usadas por san Pablo al hablar de la visión

El De interpretatione recta

Prejuicios clasicistas

Elegancia y fidelidad al original

beatífica: "ver a Aristóteles no a través de los enigmas y las locuras de las traducciones falsas y carentes de elegancia, sino cara a cara; y leer en latín precisamente lo que escribió en griego".

Las obras filosóficas y el "humanismo civil"

Las mayores obras filosóficas de Bruni son los *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum,* que se remontan a 1405-1406, y el *Isagogicon moralis disciplinae,* una introducción a la filosofía moral escrita quizá en 1423 en forma de diálogo. Estos dos trabajos expresan algunos de los motivos más característicos de esa concepción de la existencia humana que una larga tradición historiográfica ha llamado "humanismo civil". Además de ofrecer una brillante descripción de las discusiones que se llevaban a cabo en el círculo de Salutati, los *Dialogi* contienen una vibrante denuncia de la cultura escolástica, de su (presunto) abuso del principio de autoridad, de su *inhumanitas* derivada sea del escaso interés en la elegancia expresiva sea de la atención, que Bruni consideraba excesiva, prestada a las problemáticas lógicas y físicas. Tomando de Aristóteles la idea de que el ser humano es "animal político", Bruni declara que es contrario a toda opción por la vida solitaria, polemizando sea con una interpretación monástica y ascética de la vida religiosa, sea con una lectura en clave puramente literaria y estetizante de los ideales humanistas: de aquí, entre otras cosas, su predilección por Dante, considerado, desde el punto de vista "civil", superior a Petrarca. Favorable a una concepción abierta y problemática de la filosofía, fundada en el estudio de las *bonae litterae,* y dispuesto a servirse de una multiplicidad de fuentes, no sólo clásicas, Bruni no ocultaba sus simpatías por la filosofía práctica de inspiración aristotélica. No por nada el *Isagogicon moralis disciplinae* se presenta, como se ha dicho, como un compendio de la ética del Estagirita, y así viene incluido en numerosos incunables y ediciones quinientistas de las obras de Aristóteles. Bruni, ante todo, ratifica en esa obra la centralidad del problema moral, reactivando la polémica antiescolástica: después de haberse hecho eco de motivos introducidos en la cultura italiana por Petrarca, observa que para "vivir bien" no es necesario tanto conocer "las causas de la escarcha, de la nieve, de los colores del arcoíris" cuanto la naturaleza del sumo bien y los instrumentos que permiten ejercitar la virtud, no sólo en la vida privada sino sobre todo en la vida civil. Además, afirma que las diferencias entre las principales doctrinas morales antiguas son más verbales que sustanciales, y por eso propone una conciliación entre las principales escuelas filosóficas. En su parecer, la concepción aristotélica del sumo bien no estaría de ninguna manera en contradicción con la concepción estoica ni con la epicúrea: en efecto, todas tratarían de indicarle al ser humano el camino para llegar a una "felicidad" entendida como síntesis armoniosa de "gozo" y "virtud". Sea la práctica de la virtud, recomendada por

El ser humano como "animal político"

El problema moral

los estoicos, sea el conocimiento y la contemplación de lo verdadero en la cual había insistido tanto la tradición aristotélica, traerían consigo "inmensos placeres", asimilables a los placeres buscados por los epicúreos. Se abre así el camino para hacer una valoración positiva de la enseñanza de Epicuro (341 a.C.-270 a.C.), cuya búsqueda del placer sería al mismo tiempo una búsqueda de "justicia, templanza y prudencia"; pero esto ocurre en el marco de una relectura más general del nexo, entrañable a la cultura humanista, entre vida activa y vida contemplativa, que asigna un nítido primado al bien común. No menos original que este esfuerzo por encontrar un acuerdo entre la ética aristotélica, la estoica y la epicúrea, es el intento de disminuir las divergencias entre la concepción pagana y la concepción cristiana de la vida. Sin dejar de admitir que la primera buscaba "el fruto de la virtud en esta vida como fin supremo", mientras que la segunda indica "el fin de otra vida", Bruni sostiene que no sólo en el modo de considerar los vicios y las virtudes, sino también "en lo que parece pertenecer específicamente a la cristiandad", los filósofos antiguos "concuerdan con nosotros, pensando, prescribiendo y enseñando las mismas cosas".

Virtud y felicidad

Véase también

Filosofía "*Vida activa* y *contemplativa:* el humanismo civil de Salutati", p. 316.
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

PICO DELLA MIRANDOLA: FILOSOFÍA, CÁBALA Y EL PROYECTO DE LA *CONCORDIA UNIVERSALIS*

FEDERICA CALDERA

El tema de la **concordia universalis** *es importante en Pico, y en relación con dicha cuestión se comprenden mejor sus estudios cabalísticos. En sus obras Pico afronta la reflexión teórica sobre Dios, consignada en las páginas del* **De ente et uno**; *la reflexión teórica sobre el mundo, divulgada por el* **Heptaplus**, *y la reflexión teórica sobre el hombre, propuesta en la* **Oratio de hominis dignitate**. *El proceso promovido contra Pico se concluye con el decreto de condena de las* **Conclusiones** *y la* **Apologia**.

BIOGRAFÍA Y ESTUDIOS

Hijo de Juan Francisco Pico (conde de Mirandola y Concordia) y de Julia Boiardo (tía del poeta), Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) se forma

en diversas ciudades italianas y no italianas. En Bolonia realiza (sin verdadero interés) estudios de derecho, obteniendo en 1477 el doctorado en derecho canónico. En 1479 Pico se presenta en el Estudio de Ferrara, donde, habiéndose acercado a la retórica, la poesía, la filosofía y la teología, frecuenta a Ludovico Carbone, Rodolfo Agrícola, Nicolás Leoniceno, Battista Guarini y conoce a Ludovico Bigo Pittori, Jerónimo Savonarola y Tito Vespasiano Strozzi. Luego, entre 1479 y 1480, se traslada a Florencia, atraído por algunos de los más conocidos representantes de la cultura humanista: Ficino, Poliziano y Girolamo Benivieni. Entre 1480 y 1482 Pico está en el *Studium* de Padua, donde inicia el estudio del aristotelismo escolástico y el averroísmo, con la guía de Nicoletto Vernia, Agustín Nifo y Hermolao Barbaro. Además, comparte los estudios y el ejercicio de la poesía con algunos alumnos de Vernia, como Jerónimo Ramusio, Jerónimo Donato y Tomás Medio. En estos años, entre las personas que más conquistan su confianza se encuentra ciertamente el médico Elías Delmedigo (1460-1493), quien, además de darle cursos privados sobre el pensamiento de Averroes, lo inicia en el conocimiento del hebreo y la cábala. Entre 1482 y 1483 Pico frecuenta el Estudio de Pavía, donde sigue cursos de retórica, se interesa en la tradición de las *calculationes* y perfecciona el estudio del griego. A finales de 1485 se traslada a París, donde frecuenta cursos de teología en la Sorbona.

El proyecto de la concordia universal

Inspirado en una nueva imagen de la *sapientia,* el proyecto especulativo de Pico está orientado a encontrar la llave que permita acceder a la verdad única, que se revela y al mismo tiempo vela en sus infinitas expresiones. Así madura la idea de la "filosofía de la concordia". Se llama a numerosos pensadores a tejer la difícil trama con el fin de promover la paz entre los seres humanos y la concordia entre las religiones, y una visión de la investigación filosófica que, al pacificar las divergencias, pueda coordinar, integrándolos, los pensamientos de Platón y Aristóteles, de Averroes y Avicena, de santo Tomás y Duns Escoto. Como coronación de este designio de sabiduría universal figura el recurso a la experiencia cabalística. Fuerte en el estudio de la lengua hebrea y caldea, con la ayuda del judío convertido Flavio Mitridates (*fl.* segunda mitad del siglo XV), Pico se adentra con entusiasmo en la lectura de los textos cabalísticos, que considera clave suprema de interpretación de la Escritura y el mundo. Con su exégesis secreta, la cábala recupera todas las formas del saber y las reduce a su unidad primera y esencial. En efecto, contiene la otra revelación, misteriosa y secreta para los iniciados, mediante la cual se habría descubierto la clave de lectura de la realidad y encontrado el método para reducir a la unidad todos los credos, las doctrinas y los lenguajes. La cábala, por tanto, se entiende como la forma más alta y pura de gnosis, la única verdadera sabiduría secreta, el supremo punto de

La experiencia cabalística

encuentro entre la sabiduría cristiana y la revelación, entre las doctrinas de los filósofos y la absoluta manifestación de la verdad eterna e inmutable.

La ontoteología

Un primer foco de la especulación de Pico es la teoresis sobre Dios, profundizada en el *De ente et uno* (redactado entre 1490 y 1491 y publicado póstumamente), tomando como punto de partida la reconstrucción de una de las controversias más espinosas de la metafísica occidental, la de la preeminencia del ente sobre lo uno. Dedicado a Angelo Poliziano (1454-1494) y ocasión de una animada discusión polémica con el peripatético Antonio Cittadini (siglo XV), este escrito aspira a conciliar las tesis de los platónicos en favor de la preeminencia de lo uno sobre lo ente y las argumentaciones aristotélicas que sostenían la plena convergencia *ente-uno*. Con el fin de demostrar la consonancia de las dos perspectivas, Pico desarrolla un cuidadoso tratado del concepto de ente, entendido no sólo como aquello que se opone a la nada, sino como aquello que participa del ser. Según Pico, en efecto, lo *ens* es un concreto, es decir, lo que es tal por participar en lo abstracto, mientras que el *esse* es un abstracto, es decir, lo que es tal de por sí, un absoluto *subsistens-transcendens* que, participado por lo ente, lo funda y lo trasciende. Estas reflexiones ontológicas tienen dos relaciones inmediatas de naturaleza teológica. Precisando cuanto ya había sostenido en obras precedentes (la trascendencia inefable de Dios en el *Commento alla canzone d'amore di G. Benivieni*) y anticipando algunos puntos importantes de obras sucesivas (el concepto del *super-intelligere* divino en el *Heptaplus*), Pico explica que Dios, en cuanto *Ipsum Esse,* trasciende lo *ens* y en cuanto *Ipsum Esse subsistens* es uno. De ello se deriva, en consecuencia, la tesis según la cual lo uno trasciende lo ente. En efecto, se puede comprender la esencia de Dios sólo pensándola en términos de absoluta unidad, más allá de lo múltiple y del concepto mismo de ente: si Dios, en cierto sentido, está más allá de toda realidad definida y definible, entonces es un no ente, un *super ens*. El conocimiento de Dios, adquirido de esta manera, evidentemente no agota su misterio. Esta teología negativa es efectivamente también una *theologia eminentiae,* en la que la impotencia del entendimiento humano para conocer a Dios es compensada con la potencia de la adhesión que puede unir al ser humano con su causa originante.

El concepto de ente

Dios, un super ens

La *dignitas hominis*

La relación entre el *Esse* y los *entia* se discute en el *Heptaplus de septiformi sex dierum Geneseos enarratione* (1496). Dedicada a la teoresis sobre el mundo,

esta obra ofrece una exposición alegórica del relato mosaico de la creación, cuyo sentido recóndito sería develado por la cosmología filosófica. Creado por Dios (que es uno y único), el mundo es también uno, pero es lo uno de y en lo múltiple (uno de una unidad estática y dinámica juntas). Al lado del mundo intelectual o angélico (realidades espirituales) se encuentran el mundo celeste (cuerpos supralunares) y el sublunar. Cada mundo posee en grado potenciado o depotenciado lo que se encuentra en los otros: por tanto, se puede hablar de una *mundanorum mutua continentia,* de una total armonía entre cielo y tierra y de la *sympathia rerum* que es objeto de estudio de la magia natural. Esta ciencia, bendecida y elogiada por su eficacia en la primera fase de la producción de Pico, luego es criticada gravemente junto con la astrología en las *Disputationes adversus astrologiam divinatricem.*

Mundos diversos

Un cuarto mundo coincide con el ser humano, ese *medium mundi* sobre el que Pico discurre sea en la *Oratio de hominis dignitate,* sea en el *Heptaplus,* exaltándolo como *magnum miraculum.* En la *Oratio* la grandeza del ser humano depende de su libertad. El ser humano se diferencia de los astros (incluso inteligentes) y de los ángeles (aunque éstos sean superiores) puesto que es constituido árbitro de su propio destino. En el *Heptaplus* el ser humano es descrito como señor de lo creado empírico: reuniendo en sí la naturaleza sensible, la intelectual y el espíritu, es síntesis que resume todos los estadios de lo creado. Término del mundo angélico y principio del elemental, imagen de la indefinida-infinita naturaleza divina, el ser humano es un ser viviente que tiene una naturaleza mutable, es indeterminado y capaz de autodeterminarse: es, pues, libre precisamente porque está puesto en condición de autoafirmarse y transformar su propia indeterminación en autodeterminación. Entendida correctamente, la *dignitas hominis* no deriva primariamente de la centralidad del hombre en el mundo, no depende sólo de su dominio sobre la creación y ni siquiera de su libertad como tal. Consiste ciertamente en la libertad, pero en una libertad que puede y debe actuarse en una tensión vertical hacia una meta no creatural. Las vías para llegar a Dios son plurales: diferentes en su contenido, pero isomorfas en la estructura tripartita y unidas por el fin común (Pierre Cesari Bori, *Pluralità delle vie. Alle origini del discorso sulla dignità umana di Pico della Mirandola,* 2000). La grandeza del ser humano reside, por tanto, en la capacidad de cumplir un itinerario que, partiendo de la autodisciplina moral y pasando por el ejercicio de la contemplación y la lógica del amor, conduce a la identidad con lo divino y a la suma felicidad. Este ascenso sapiencial, que se pone en práctica mediante la dialéctica, la filosofía natural y la teología, debe garantizar la consecución de la paz universal. La dignidad humana es, pues, una decisión consciente de acercarse al orden del amor universal; es una participación auténtica en el Sumo Bien del que la felicidad natural, ofuscada por el pecado, no es más que una sombra.

El ser humano, árbitro de su destino

Las *Conclusiones*: la disputa romana, el proceso y la condena

La paz entre los seres humanos como condición de la sinfonía del cosmos, en la unidad que haga de todos los espíritus una sola cosa, es uno de los temas que se discute con más frecuencia en la producción de Pico. Disponiéndose a la incesante búsqueda de la verdad única al teorizar su idea de filosofía de la concordia, Pico no se limita a ponerse la ropa del *explorator,* sino aspira a presentarse también como un *disputator.* Celebrando el valor absoluto de la libertad humana, la *Oratio de hominis dignitate,* es concebida, no por casualidad, como prelusión a la disputa romana: una convención de hombres doctos que, en las intenciones de Pico, habría tenido que reunirse en Roma para discutir su proyecto de concordia universal, pensado y expresado teóricamente en las *Novecientas tesis* (o *Conclusiones*). Impreso en la tipografía del Silber el 7 de diciembre de 1486, el opúsculo se divide en dos partes: la primera, compuesta de 400 tesis (de hecho 402), divididas en siete grupos, somete a discusión las doctrinas de las varias corrientes filosóficas y teológicas representadas en los *Studia,* en los libros y en las disputas de la época; la segunda serie, de 500 (de hecho 497) tesis, divididas en 11 grupos, expone la posición personal teórica y exegética de Pico.

La Oratio de hominis dignitate

Sobre el proyecto filosófico de Pico aletea una fuerte sospecha. Ni siquiera la discusión de sus tesis, inicialmente alentada por las autoridades eclesiásticas, logra detener la difundida hostilidad hacia el conde. Las *Conclusiones,* pues, son reenviadas para su examen a una comisión inquisidora, formada por seis obispos, dos generales de órdenes religiosas y ocho expertos teólogos y canonistas. El breve *Cum ex iniuncto officio* (20 de febrero de 1487), emanado por el papa Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484), especificaba en estos términos las modalidades de la intervención en las tesis de Pico: las proposiciones que, a causa de su formulación, parezcan disonantes de la fe católica y tengan un sabor a herejía deben ser examinadas, en presencia del conde, respetando rigurosamente las formalidades del derecho canónico; las proposiciones dudosas y equívocas deben ser esclarecidas de modo que ya no puedan ser entendidas en un sentido erróneo o contrario a la fe; las que, por su inaudita novedad de términos y capciosa acumulación de palabras, parezcan implicar, por su oscuridad y vanidad, no se sabe qué significados, deben ser formuladas de nuevo con palabras simples. En los primeros 10 días del mes de marzo la comisión invita a Pico a someter de nuevo a discusión sus afirmaciones, pero, juzgando insuficientes las explicaciones que da, procede a condenar siete tesis y declara que otras seis tesis son de dudosa ortodoxia. Las 13 proposiciones son condenadas en su totalidad con motivaciones que dan testimonio de su mayor o menor gravedad:

Las Conclusiones

opuestas a las tradiciones filosófica y teológica, peligrosas, escandalosas, ofensivas a los oídos piadosos, con sabor a herejía, herejes, proclives a los errores de los filósofos paganos, favorables a la pertinacia de los judíos, inclinadas a las artes y prácticas peligrosas, extrañas o enemigas de la fe cristiana (G. Di Napoli, *Giovanni Pico della Mirandola e la problematica dottrinale del suo tempo,* 1965).

El 5 de junio de 1487, acusado de no haber puesto atención a la sentencia del papa, de haber añadido nuevos escritos y haberse valido del apoyo de teólogos imprudentes, Pico es procesado por herejía. Con el breve *Superioribus mensibus* del 6 de junio, el papa Inocencio VIII instituye un tribunal de Inquisición, mientras que Pico jura someterse al eventual juicio de condena que sea emitido. Con la bula *Et si iniuncto nobis* (del 4 de agosto de 1487), el papa emana la orden de arrestar inmediatamente a Pico y prohíbe, bajo pena de excomunión, la impresión y lectura de las *Conclusiones* y la *Apologia,* ordenando a quien las posea a quemarlas en un plazo de 30 días. Pero la bula papal se promulga apenas el 15 de diciembre de 1487. Arrestado en Lyon el 6 de enero de 1488 y tenido conocimiento de la bula pontificia de agosto del año anterior, Pico procede a quemar de inmediato todos los libros y las cartas que puedan comprometerlo.

El arresto en Lyon

Dictada por el intento de responder a las acusaciones que se le han hecho por la inoportunidad de las disputas, su joven edad, el enorme número de tesis, el hecho de merecer castigos, de ser mago y nuevo heresiarca de la Iglesia de Cristo, la publicación de la *Apologia* (en mayo de 1487) por parte de Pico es un grave error táctico. El papa entrevé, en efecto, la señal de la insubordinación de su autor y transmite el expediente a un tribunal de la Inquisición. A despecho de la cláusula final del prefacio, donde sostiene que no quiere otra cosa sino un examen más amplio y sereno de sus doctrinas, Pico denuncia la *ruditas* de sus jueces, su incapacidad de comprender sus teorías, su falta de argumentos, su ignorancia de las reglas de la lógica, su hostilidad de principio, su uso abusivo de argumentos de autoridad (como los artículos censurados por Tempier en 1277). Frente a este abierto cuestionamiento, es indispensable demostrar que la sentencia del papa no es fruto de la ignorancia o la parcialidad, sino de una *determinatio magistralis* en el sentido técnico del término y, por tanto, de una decisión doctrinal que resuelve de modo definitivo las cuestiones filosóficas y teológicas planteadas de un modo temerario por un joven tan brillante como presuntuoso. La redacción de la réplica a la *Apologia* de Pico es obra de Pedro Garsias (siglo XV), miembro ya de la comisión de investigación, quien redacta las *Determinationes magistrales contra conclusiones apologeticas Ioannis Pici* (marzo de 1489). Este texto no confirma la tesis, ampliamente difundida, según la cual Pico es víctima de los nominalistas que supuestamente reinan en la Universidad de París y en la curia romana. En efecto, no se puede demostrar con ningún testimonio ninguna relación estrecha entre el nominalismo

Las acusaciones de la Iglesia y la absolución

y Garsias, en quien el uso de algunos instrumentos conceptuales propios de la tradición terminológica se pone al lado de la deuda respecto de la *Summa de ecclesia* de Juan de Torquemada (1388-1468), enemigo declarado de la teología y eclesiología occamistas (Luca Bianchi, *Pierre Garsias, adversaire de Jean Pic de la Mirandole, entre nominalisme et via communis,* en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge,* 74, 2007).

Al suceder a Inocencio VIII, el 26 de julio de 1492, el papa Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492) instituye una comisión de investigación de todo el asunto y documenta sus etapas más significativas con el breve *Omnium catholicorum.* Dividida en tres partes, esta bula contiene una serie de disposiciones orientadas a extinguir la causa: la absolución del conde de Mirandola se remonta al 18 de junio de 1493.

Véase también
Filosofía "Platón y Aristóteles: de la confrontación a la conciliación", p. 298; "Ficino y el hermetismo humanista", p. 328.

AGRÍCOLA

RICCARDO POZZO

Rodolfo Agrícola (latinización de Roelof Huysman) nace en Baflo, cerca de Groningen, en 1442 (según otras fuentes en 1443). Estudia en Deventer, Lovaina y París, y luego viaja largo tiempo por Italia, deteniéndose en Roma y en Ferrara (es memorable el panegírico de la filosofía que pronunció ante Ercole de Este). Al regresar al norte de los Alpes, se ocupa de diplomacia en Bruselas, Groningen y Heidelberg, en cuya universidad enseña a partir de 1482 y donde muere poco después de los 40 años, en 1485, al regresar de una última misión diplomática en Roma.

UN MÉTODO UNIVERSAL

Escrita en 1479 e impresa por vez primera en edición póstuma en 1515, su obra principal, *De inventione dialectica,* es un tratado sobre el método que supera con mucho la lógica nominalista escolástica al dirigirse a una nueva teoría de la subjetividad siguiendo la pauta de algunas ideas de Platón, Aristóteles. Cicerón, Boecio y Petrarca. Rodolfo Agrícola (1442-1485) tiene como objetivo constituir un método universal que sea diverso del pluralismo metódico de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), pero que también esté libre de los lazos

que lo atan a la ética que Lorenzo Valla (1405-1457) había impuesto a su dialéctica. Agrícola entiende la dialéctica como el método de todas las ciencias. A ella se someten efectivamente la gramática y la retórica. En consonancia con Francesco Petrarca (1304-1374) y Valla, también Agrícola reclama la restauración del primado del uso del latín clásico contra la jerga escolástica medieval. Es necesario subrayar el ideal psicagógico que inspira a la *devotio moderna* de los *Fraterherren* de Deventer, en cuyo seno fue educado Agrícola, autores y promotores de una filosofía práctica, devota y del todo interiorizada, exigiendo que el conocimiento tenga como fin el desarrollo de las facultades del ser humano en cuanto ser racional y moral. El hombre tiene necesidad de un acercamiento a la vida práctica e individualizada más que de un acercamiento a la vida intelectual.

La dialéctica, método válido para artes et scientiae

La célebre definición que da Agrícola de la dialéctica en cuanto *ars probabiliter de qualibet re proposita disserendi* hace de ella una disciplina formal. En efecto, la dialéctica no depende de ningún tipo de objetos; es válida para todas las *artes et scientiae.* Para Agrícola, el *probabiliter* equivale a "persuasivamente". Dado que "la dialéctica enseña el método de argumentar, o sea, (lo que es lo mismo) de discurrir de acuerdo con la probabilidad, sus límites parecen ser iguales a todo aquello de lo que puede discutir razonando y con método. Además, al parecer la dialéctica no presupone ninguna materia predefinida, sino que sólo da las armas con las que llegamos preparados e instruidos a todos los desafíos". En cuanto instrumento para la invención de temas que proponer a la discusión, la dialéctica es, pues, *ars artium,* y sirve para esclarecer los principios de todos los conocimientos; es propedéutica formal, doctrina de la ciencia. La misma *inventio* puede ser formalizada. Dado que indaga el origen de los *loci* de todas las ciencias, la lógica, en cuanto *inventio dialectica,* establece un sistema de referencia para cada contenido particular y realiza la correspondencia entre lo que está aislado y lo que es común en virtud de la similitud, puesto que el pensamiento debe apoyarse en *similitudines,* si no quiere sucumbir frente a la pluralidad de las cosas individuales.

La demostración

Los *loci* sirven a la demostración. Son garantía de la exactitud material de los contenidos tratados y hacen posible tomar decisiones de carácter general. Mientras Valla se limita a hacer suya la tópica de Quintiliano (*ca.* 35-*ca.* 96), Agrícola se empeña en elaborar una nueva. Mientras Aristóteles concibe la tópica como práctica de la discusión, para Agrícola la tópica abarca la lógica entera y, por tanto, es mucho más amplia que la tópica del Estagirita. Los 24 *topoi* o *loci* de la tradición que de Aristóteles llega hasta Agrícola, pasando por Cicerón (106 a.C.-43 a.C.), Quintiliano y Boecio (*ca.* 480-¿525?),

representan las condiciones más generales al interior y al exterior de las cosas: "he aquí, pues, la lista de los *loci,* como son internos, de la sustancia: la definición, el género, la especie, lo propio, el todo, la parte, los conjugados. Los *loci* sobre la sustancia: los adyacentes, el acto, el sujeto. Los *loci* externos, que se dicen progenitores: la causa eficiente, el fin, los efectos, los destinados. Los que son aplicados: el lugar, el tiempo, los conectados. Los que son accidentes: los contingentes, los pronunciados, el nombre, los comparados, los semejantes. Los que repugnan: los opuestos, los distantes". Según Agrícola, los 24 *loci* que acabamos de enumerar remplazan en todo y por todo las 10 categorías de Aristóteles. Los *loci* han sido descubiertos de una vez por todas y sirven para la *inventio;* ayudan al sujeto humano a descubrir los argumentos porque solamente ellos pueden mostrarle los objetos según todas y cada una de las 24 posibilidades de referencia, pasando por todas las modalidades de predicación. La tesitura del argumento en la sede de referencia *(sedes argumentorum)* crece por adición, no por jerarquía; y el examen tópico tiene lugar en el tiempo *(discorrere),* pero ciertamente no en la contemplación *(intelligere).*

Los loci

Las argumentaciones

Si la *expositio* presupone un público bien dispuesto, la *argumentatio* presupone uno que podría ser hostil y que por tanto debe ser obligado a asentir. Las razones son la materia de la *argumentatio,* pero las causas son de las cosas mismas, y efectivamente "el asentimiento a un discurso debe ser conseguido por una doble vía, o sea, a través de las cosas y a través del discurso". Pero quien está dispuesto a escuchar "o está preparado a creer o se vuelve dispuesto en virtud del discurso". Por tanto "o el discurso es suficiente para la explicación de las cosas de las que se dice apoyándose en la fe y en la opinión segura, o bien se debe forzar al oyente renitente". En el primer caso se tiene una *expositio,* en el segundo una *argumentatio.* Por tanto, puesto que "cada discurso sobre todo lo que se dice será una exposición o una argumentación", entonces "la exposición es un discurso que explica sólo el espíritu de quien habla sin utilizar algún medio para hacer creer, mientras la argumentación es en verdad un discurso que obliga a asentir a lo que se está diciendo". Agrícola ve la *argumentatio* como la lista de las causas lo más completa posible de las materias de las que queremos dar cuenta. Todas las *argumentationes* se construyen sobre los *loci* que son como indicios que nos permiten excavar buscando las causas ocultas de las cosas. Por tanto, parece que es de vital importancia conocerlos bien, conocer su naturaleza y sus propiedades, memorizarlos y aplicarlos a menudo. Conducir una argumentación pasando revista a los *loci* es una óptima gimnasia de la mente.

Expositio y argumentatio

La vida del filósofo

En una célebre página, Agrícola discute si es bueno o malo que un filósofo tome esposa: *Sumamus in exemplo: "Philosopho habenda est uxor".* La cuestión es tratada analizándola, por medio de los 24 *loci,* pero por separado, las nociones de "filósofo" y de "esposa" con el fin de establecer cuáles y cuántos son los puntos de acuerdo y desacuerdo. La *definitio* del filósofo es pues "uno que aspira al conocimiento de las cosas divinas y humanas y lleva una vida virtuosa". Si el *genus* es obviamente el ser humano, la *species* depende en cambio de su filiación, es decir, de un filósofo estoico, peripatético, académico, epicúreo, o perteneciente a otras escuelas. El *proprium* es "el apetito de saber ligado a la virtud"; el *totum* y las *partes* son idénticas a las del ser humano. Sus *coniugata* son la filosofía y el filosofar; entre los *adiacentia* típicos de un filósofo destacan "la palidez, la delgadez, el aspecto imponente y severo, el modo sobrio de vivir, la integridad moral, el amor al trabajo, el descuido de las cosas terrenas, el desprecio del placer y el dolor". Sus *acta* son "estudiar, velar, esforzarse, ocuparse siempre de cosas que pueden mejorarlo a él mismo o a los demás". La *causa efficiens* del filósofo es la asiduidad en los estudios que lo han preparado para que enseñe a otros, pero también el filósofo que lo ha instruido, como asimismo "la tensión y el esfuerzo constantemente concentrados en el estudio por medio del cual ha adquirido sus conocimientos"; su *finis* es "conducir una vida buena y tranquila", el *euzein.* Los *effecta* de la vida de un filósofo son "mejorar las costumbres de los seres humanos, dar buenas directrices para una conducta justa, publicar reglas, escribir libros que sean *memento* e instrumento útil para la posteridad"; los *destinata,* "todo lo que se ha procurado para tener dominio de la filosofía"; los *connexa,* "las cosas que ha adquirido, como los discípulos, la consideración, el prestigio, la gloria; el *locus,* "su país de origen"; el *tempus,* finalmente, "su edad o el hecho de que un hombre sea joven o anciano".

Las características y los acta

Del tomar esposa

Hoc pacto etiam erit explicanda uxor per suos locos. La *definitio* de esposa es "mujer elegida como compañera legal con el fin de procrear posteridad". Se trata evidentemente de un concepto relacional, dado que no hay esposas en sí, sino sólo esposas de alguien. Su *genus* es, pues, mujer; su *species,* "esta esposa o esa esposa"; su *proprium* es "traer hijos al mundo". El *totum* y las *partes* son las mismas del hombre, los *coniugata* dependen a su vez de la relación de matrimonio entre una mujer y un hombre. Los *adiacentia* son "el efecto conyugal y el amor, el deseo de mantener al esposo, la castidad o la indiferencia respecto a la vida sexual". Los *acta* son los típicos: "presumir,

llorar, buscar bronca, sospechar siempre, temer que tenga una amante, vigilar que se cumplan los derechos conyugales, traer hijos al mundo y educarlos, dirigir los asuntos de la familia". La *causa efficiens* es "el cuidado unánime del matrimonio", el *finis* "la procreación y conservación de los hijos". Los *destinata* son "los medios materiales gracias a los cuales se puede mantener una familia y todas las cosas necesarias para sostener el peso del matrimonio" y los *connexa* son "el esposo, las riquezas, la dote, la nobleza". El *locus* es ser mujer extranjera o del país, el *tempus* es, finalmente, su edad. El análisis lo completa la consideración de los *pronuntiata,* las sentencias dejadas por hombres ilustres a propósito de la cuestión enunciada, y de los *comparata,* cuestiones semejantes, como, por ejemplo, si un capitán debe casarse, si un criado o un gobernador de una ciudad deben casarse, o también, a propósito de la esposa de un filósofo, si no sea más útil que viva con un criado, un amigo o una concubina.

La solución práctica

Dicho esto, la solución más idónea desde el punto de vista práctico se individúa considerando todos los *loci* juntos para determinar cuáles se acomodan, cuáles conspiran para confirmar el tema *propositum,* y cuáles no conjuran sino más bien lo aniquilan. Y, así, de nuevo: el *genus* del filósofo es ser alguien que investiga con cuidado las cosas humanas y divinas, cosa que conviene al *genus* de la mujer, que es generar hijos, aunque en sí tendría poco que ver con la filosofía, a no ser, naturalmente. que las mujeres y los hombres estén juntos. La *species* de la esposa, si nos limitamos a considerar a las mujeres que se distinguen por su virtud, no puede ser sino la de ser conveniente al filósofo, dado que también él se dedica a la práctica de la virtud. Continuando de esta manera se llega a confrontar la definición del filósofo con todos los 24 *loci* de la definición de una esposa, buscando los que convienen y los que no convienen, poniendo particular atención en los casos que presenten un *locus* en el cual coexistan dos partes contrarias, por ejemplo el estoico y el epicúreo se oponen en cuanto uno busca la virtud y el otro el placer. Si al epicúreo convienen los "placeres del tálamo", las jactancias, la gracia y la belleza, al estoico conviene la generación de hijos junto con la preocupación de frenar su libido con el fin de que no lo rapten las cosas que no están permitidas. La técnica, pues, es la de describir el mundo a través de los *loci.* La comparación por vía descriptiva de las dos definiciones nos permite acomodar a las mejores intenciones lo que se ha encontrado siguiendo este método.

Véase también
Artes visuales "Padua y Ferrara: dos variantes del Renacimiento", p. 703.

LA POLÍTICA EN LA CORTE Y EL SOBERANO IDEAL: DISTINTAS VISIONES DEL PODER ANTES DE MAQUIAVELO

STEFANO SIMONCINI

En el **De principatibus**, *Maquiavelo estigmatiza los tratados del Cuatrocientos sobre el principado, poniendo de relieve el planteamiento moralista centrado en el perfil ético del soberano "ideal" y acentuando el vuelco radical que él lleva a cabo con el fin de plantear un nuevo "arte del Estado" sobre la base de las leyes reales que regulan el poder. Tal juicio, sin embargo, no le hace justicia a un siglo de experiencias culturales y políticas variadas como fue el Cuatrocientos italiano, caracterizado por el ascenso y la expansión de los señoríos y la política del equilibrio.*

EL PRINCIPADO

La génesis del pensamiento político moderno se suele remontar generalmente al contexto italiano político y cultural del primer Renacimiento, y específicamente a la obra de Nicolás Maquiavelo (1469-1527). Entretejiendo "conocimiento de las historias" y experiencia directa, Maquiavelo opera un vuelco radical en el método de acercarse teóricamente a la materia política: la dimensión del actuar político, y por tanto la historia entera, son vistas como un campo autónomo de fuerzas en conflicto, el horizonte de la "verdad factual", en el que la religión está subordinada y es funcional a la soberanía, y el orden político, interpretado como conflicto, se escinde del orden ético. Así liquida, en una famosa página del *De principatibus,* la compleja literatura política humanista, que sin embargo sigue constituyendo el humus cultural del que su pensamiento se había nutrido no poco.

En el Cuatrocientos los frágiles Estados italianos se despiertan del sueño de la "política del equilibrio", que muestra ser un compás de espera para la península italiana en el marco del proceso histórico que, en Europa del norte, avanza hacia la formación de los Estados nacionales. Una progresiva decadencia de los universalismos opuestos: el papado y el imperio, favorece esta evolución. Los nuevos cuerpos sociales que, entre desarrollos económicos y demográficos, erosionan lentamente instituciones y símbolos universalistas adoptan en Italia una forma que dista de la autocracia: la república de los ciudadanos. Una legitimación jurisdiccional en esa dirección proviene de la obra de glosadores y juristas del Doscientos y Trescientos, como Azzone (¿?-1230) y Bartolo de Sassoferrato (1313-1357), para

De la decadencia del imperio y el papado…

quienes, donde existe una *universitas,* una colectividad de *facto,* toda transferencia de poderes por parte del *populus,* análoga a la de la *lex regia* en favor del imperio, puede ser revocada. Más allá del plano jurídico, la construcción de las nuevas soberanías encuentra un terreno conceptual autónomo gracias al redescubrimiento y difusión del Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) político, cuyo lenguaje compartido contribuye a fundar un nuevo "arte de la política", en grado de definir las características del *regimen politicum* como complejo de institutos y leyes, además de los requisitos de príncipes y regentes, aptos para garantizar la unidad y la paz del consorcio civil, identificado la mayoría de las veces con la dimensión de la *civitas*.

... a la república de los ciudadanos

El humanismo

Si es verdad que el humanismo es el fruto del sistema italiano de ciudades-Estado, éste se presta desde sus orígenes para legitimar y sostener el *status quo* de los múltiples regímenes vigentes, entre repúblicas, principados y reinos, comprendido el cesaropapismo que renace después de la cautividad de Aviñón y el Gran Cisma. Fruto de la renovación de la cultura jurídica universitaria, que emerge de la apertura a la teoría y realidad del gobierno de los sistemas electivos y las magistraturas municipales, el nuevo estatuto de la retórica y los *studia humanitatis* determina un cambio radical en las formas y contenidos de la literatura política y un papel diverso del letrado. El apoyo de los humanistas a las nacientes señorías se manifiesta sobre todo en el contexto patavino, entre Ferretto de'Ferretti (1297-1337) con su panegírico en verso *De Scaligorum origine* en honor de Cangrande della Scala (1291-1329), y el tratado de Petrarca (1304-1374) en forma epistolar sobre el gobierno de los príncipes, dirigido en 1373 a Francisco de Carrara (1325-1393). Petrarca, insistiendo en los ideales romanos de la gloria mundana y de la fama, sostiene que la "gloria deriva naturalmente del amor por las virtudes", y para delinear esta *virtus* propia de los príncipes recurre a tres fuentes principales: el *De officiis* de Cicerón, la *Politica* de Aristóteles y el derecho romano.

Un papel distinto del hombre de letras

Durante los tres primeros decenios del siglo XV, es decir, antes de ceder a la hegemonía larvada de un único señor, Florencia logra preservar el sistema republicano que lleva al florecimiento del llamado humanismo civil. Coluccio Salutati (1331-1406), canciller de 1375 a 1406, exalta la *Florentina libertas* en oposición a la enemiga tiranía milanesa de los Visconti, y forja el ideal humanista del hombre político, servidor de la patria, amante de la libertad y obediente a las leyes, "que regulan a todos con la justísima medida de la igualdad" *(Invectiva)*.

El humanismo civil de Salutati

La ambigüedad acerca de las formas de gobierno, el ideal universalista y nostálgico del Imperio romano, la incertidumbre acerca de la preeminencia de la vida activa sobre la vida contemplativa: son elementos que "limitan"

la connotación civil del humanismo de Salutati y vienen a menos en Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444). Con Bruni, la exaltación de la vida activa y del compromiso civil llega a su ápice y al mismo tiempo la línea republicana alcanza una nitidez sin precedentes. Con el uso de las traducciones, del diálogo, y de la historiografía, el programa de Bruni aspira a "laicizar" la moral y la política practicando una conexión entre cultura y vida civil, pero encalla ante el proceso histórico de agregación territorial y concentración autocrática del poder impuesto en Florencia por la señoría de los Médici.

La ruptura entre intelectual y poder

Las *Disputationes Camaldulenses* (1472) de Cristoforo Landino (1424-1498), dedicadas al duque Federico de Montefeltro (1422-1482), recurren al diálogo ciceroniano para escenificar directamente la relación entre intelectuales y poder en Florencia. Landino, Leon Battista Alberti, Alamanno Rinuccini, Marsilio Ficino, que hacían una estancia estiva en el monasterio de los camaldulenses junto con Lorenzo y Juliano de Médici, se explayan en conversaciones filosóficas y políticas centradas en la relación entre vida activa y vida contemplativa. Con los tonos y temas que después serán típicos de la conversación cortesana, queda resuelta la oposición entre los dos modelos de vida: adoptando el punto de vista neoplatónico de Ficino (1433-1499), se decreta la supremacía de la vida contemplativa mediante una conciliación entre literatura humanista y teleología cristiana. De esta manera se permite que el letrado recupere prestigio en la nueva escena política florentina, vistiendo los ropajes sapienciales pero políticamente depotenciados de docto consejero, o secretario de la corte, paradigma que luego se consolida a partir de los primeros años del siglo XVI.

La vida contemplativa

Las *Disputationes* landinianas escenifican en realidad un intento de reconciliación entre los intelectuales y el poder de los príncipes con la intención de recomponer los contrastes que habían o habrían involucrado a algunos de los mismos interlocutores del diálogo, *in primis* Leon Battista Alberti (1406-1472) y su amigo y coterráneo Poggio Bracciolini (1380-1459). Estos últimos, en efecto, adoptan, en relación al afirmarse de los poderes autárquicos, una posición fuertemente crítica, pero que brota de una visión general del mundo y la sociedad muy diversa de la que abrazaba la del humanismo civil, y en parte también del humanismo en sentido tradicional. Ambos entran a formar parte de la burocracia de la curia en la Roma pontificia en el momento en que el papado se dispone a restaurar su autoridad espiritual a partir de la gradual afirmación de un sólido Estado territorial. A una soberanía semejante debía seguir, como confirmación ulterior, el renacimiento cultural de la latinidad romana en la veste simbólica de Roma misma, *communis patria* agustiniana: los neoplatónicos Cencio de' Rustici (siglo XV) y

Humanismo y visión teocrática

Giannozzo Manetti (1396-1459) contribuyen a reciclar este modelo conciliando el humanismo con la visión teocrática, y presentando al nuevo príncipe romano como *celestis homo et terrenus deus,* príncipe de Roma, nueva Jerusalén.

Para Alberti y Poggio la curia romana se vuelve un refugio obligado ante la exfoliación de la relación del intelectual con las instituciones florentinas y de toda ilusión republicana, pero sin ninguna identificación con la autoridad y el primado papal. En el marco de un pesimismo compartido, la opción de replegarse a la dimensión privada y a la quietud de los estudios se vuelve una consecuencia directa del venir a menos de todo protagonismo político del letrado y de la constatación de la negatividad del poder, que ambos vapulean gracias al uso de la sátira. Descartando toda visión providencialista de la historia, describen el poder como un campo de fuerzas irracionales en el que dominan la violencia y el engaño, sobre todo el poder del príncipe es una degeneración predispuesta al contagio del peor de los males políticos, la tiranía. En tal sentido, el *De infelicitate principum* (1440) y el *De varietate fortunae* (1448) forman las dos partes de un díptico ideal dedicado a representar el poder y la historia. En ellos, Bracciolini insiste en dos conceptos fundamentales: las virtudes no habitan en los palacios de los príncipes, en los cuales se ensañan, bajo los engañosos ropajes de un esplendor casi divino, la iniquidad, la hipocresía, la infelicidad; las glorias mundanas del poder son puros engaños de la historia, que no responde a los criterios de la *ratio* sino que está enteramente sujeta a la volubilidad de la fortuna y a los ímpetus de la guerra. Virtud y razón, según la ascesis laica del Bracciolini, las administran los letrados, "sacerdotes de las virtudes y amigos de la paz", en el inmortal templo privado de la cultura. Más tajante y complejo es el pesimismo de Alberti. Tres son las obras que pueden considerarse más significativas en el plano de la presentación del principado: el *Theogenius* (*ca.* 1440), el *Momus seu de Principe* (*ca.* 1450) y el *De iciarchia* (*ca.* 1465).

Sátira y pesimismo

Se afirma la "solución principesca"

A partir de los años sesenta florece un género de manuales inspirado en la tradición del *speculum principis*. Tal género nace en el siglo XII con Godofredo de Viterbo (*ca.* 1125-*ca.* 1202), pero de hecho existe desde la Antigüedad y cada vez se presenta bajo diversas formas literarias. En estos escritos se forma un canon de virtud —filantropía, piedad, moderación, justicia, amor a la verdad—, que acompaña el canon platónico clásico de las cuatro virtudes fundamentales: sabiduría, valentía, moderación y justicia. Los tratados de la segunda mitad del siglo XV, entrelazando la tradición medieval, sobre todo a Juan de Salisbury (1110-1180) y Egidio Romano (*ca.* 1274-1316), con la recuperación de las fuentes clásicas, aspiraban a consolidar la posición del humanista en las cortes italianas como consejero del príncipe. En 1468 Giovanni

Pontano (1429-1503) dedica su *De principe* al duque Alfonso de Calabria (1448-1495), heredero al trono del reino de Nápoles, mientras que Bartolomé Platina (1421-1481) dedica en 1471 un tratado homónimo a Federico Gonzaga (1441-1484), heredero al ducado de Mantua; Francesco Patrizi (1413-1492), también en los años setenta, dedica su *De regno et regis istitutione* a Alfonso de Aragón (1448-1495). Otros humanistas del reino de Nápoles, además de Pontano, hacen también su contribución; entre ellos, Juniano Maio (1430-1493) con su *De maiestate* y Diómedes Carafa (*ca.* 1406-1487) con su *De regis et boni principis officio*.

Que el tratado del mantuano Platina (Bartolomé Sacchi, 1421-1481) tome como modelo, en cuanto principal blanco polémico, el *De infelicitate principum* de Poggio Bracciolini no es ninguna sorpresa por el largo tiempo que había permanecido en la curia, pero también por haber escrito el significativo *Liber de vita Cristi ac omnium pontificum,* dedicado a Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471). En su *De principe* abarca todos los ámbitos del actuar político, comprendido el arte militar, y tiende a afirmar, en términos realistas, la necesidad del principado y la función de la religión en el Estado. Pero el polo principal de la solución cortesana que se da al problema del poder del príncipe es el reino de Aragón. Quien demuestra la valor laicizante de cierto cesarismo humanista es nada menos que Lorenzo Valla (1405-1457), que es el primero que abre el camino al uso político y religioso de la filología con el *De falso credita et ementita Costantini donatione* (1440), que demuele las pretensiones papales al dominio temporal y a la *plenitudo potestatis.*

La obra que logra conferir una plena dimensión cortesana a la relación entre humanistas y principado es el *De principe* de Giovanni Pontano, en el que el nivel de la reconciliación humanista con el poder de los príncipes se ve impulsado a una preceptiva del comportamiento que anticipa la literatura cortesana del siglo XVI de los Castiglione (1478-1529) y los Guazzo (1530-1593).

El De principe *de Pontano*

El planteamiento formal de su obra se inspira en Egidio Romano, con la bipartición temática entre institución y personalidad del príncipe, pero el fulcro teórico está contenido todo en el elenco de las virtudes del soberano ideal, cuya finalidad son la paz y la contención del pueblo: su autoridad se funda ciertamente en los aparatos exteriores, pero en mayor medida en la *virtus,* que se declina principalmente en virtudes humanas como la liberalidad y la clemencia, y adopta la *fides* petrarquesca como perno central que ancla la virtud en la justicia.

A darle más brillo al modelo aragonés de tratados sobre el príncipe y hacer menos fundado el juicio de Maquiavelo contribuyen sensiblemente los tratados de Maio y Carafa. El primero, que insiste mucho en la función de los aparatos exteriores y de la magnificencia, tiene una finalidad adulatoria,

Los tratados de Maio y Carafa

que se centra en la identificación de Ferrante de Nápoles (1431-1494) con el soberano ideal, pero en el método adoptado asume un carácter innovador: de la virtud en abstracto, Maio pasa a describir su desdo-

blamiento histórico con *exempla* tomados de los antiguos, para concluir luego en la dimensión histórica contemporánea citando episodios relacionados con la vida de Ferrante. Por el contrario, Carafa confecciona un *memorandum* privado y no destinado a la publicación, en el que transmite con parquedad desencantada sus lecciones prácticas sobre el poder y la política, que lee con realismo en términos de "interés", puesto que todo gobernante *commoda sua sequi*.

"Variaciones de los gobiernos"

Con Francesco Patrizi retorna parcialmente la ambigüedad entre república y principado desde el punto de vista más "técnico" de los sistemas de gobierno. En el *De repubblica* y el *De regno* el principado es, en teoría, mejor, por su simplificación en términos de gobierno y por el aura de sacralidad; pero en la práctica está vinculado a la virtud de una persona singular y, por tanto, es más frágil, mientras que la república garantiza mayor estabilidad y equidad. Luego insiste en la legitimidad de estudiar lo bueno de ambas formas de gobierno teniendo en cuenta, además de la persona, también las necesidades y las circunstancias del poder (las condiciones objetivas: hábitos del pueblo, escaso progreso), teniendo bien presentes las "variaciones de los gobiernos", tema que será importante para Maquiavelo.

Véase también

Historia "La formación del Estado moderno", p. 23; "El equilibrio entre los Estados italianos", p. 46.

Literatura y teatro "Pontano y el humanismo en la Nápoles aragonesa", p. 488.

Artes visuales "La Roma de Sixto IV", p. 698; "Mantegna y la Mantua de los Gonzaga", p. 713.

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

INTRODUCCIÓN

Pietro Corsi

Si los siglos XIII y XIV se caracterizan por el nacimiento y la difusión del modelo de cultura universitaria, el siglo XV presencia el desbordante desarrollo de la cultura de las cortes. El fortalecerse las monarquías nacionales y el constituirse las señorías locales en países como Italia o el mundo alemán fungen como sostén del desarrollo de estructuras administrativas centralizadas o aspiran, a menudo a duras penas, a someter las comunidades y los poderes feudales en que se articula el territorio nacional a las disposiciones de una autoridad central. Las sedes del poder se dotan de palacios suntuosos, y los deseos de expansión territorial o las necesidades de defensa aumentan las inversiones en los ejércitos y pertrechos militares, en particular en las armas de fuego. Palacios, ejércitos, fortificaciones, flotas requieren la aportación de técnicos altamente especializados. El mundo de las técnicas emerge con fuerza del anonimato de los siglos precedentes gracias a personalidades de punta que en la segunda mitad del siglo están en grado de dialogar con las élites culturales del humanismo.

Cultura e innovaciones

El fenómeno adquiere considerable importancia en Italia, en Siena y Florencia, particularmente, y en diversos estados alemanes, donde la cultura de la maquinaria de guerra llega a su apogeo. Por lo que concierne a la península italiana, las tan admiradas ciudades de arte de la Italia del Renacimiento son en realidad, y sobre todo, centros de gran renovación tecnológica: en otras palabras, no se pueden explicar sin tener en consideración los referentes que son las grandes obras públicas que emplean maestranzas técnicas e ingenieros de altísimo nivel durante periodos que duran diversos decenios. Así, en Siena los trabajos para el abastecimiento de agua para la ciudad, confiado a una red subterránea de conductos llamados "sumideros", emplean ingenieros que poseen muchos talentos administrativos y artísticos, del nivel de Mariano di Jacopo, llamado Taccola (1381-*ca.* 1458) y Francesco di Giorgio Martini (1439-1501).

Sus tratados y la cultura técnico-artística de la que son portavoces constituyen el contexto profesional y el horizonte de problemas en el que se desplegará la investigación científica y artística de Leonardo da Vinci (1452-1519). El mito del Leonardo genio universal —cual fue indudablemente— ha contribuido en ciertos aspectos a relegar a un segundo plano el mundo de saberes y prácticas del que emergió, convirtiéndose en un intérprete de gran importancia. De ser un aprendiz en Florencia en el taller de Andrea del Verrocchio (1435-1488), Leonardo trabaja en diversas cortes italianas, terminando su

carrera en la corte del rey de Francia: un itinerario ciertamente debido a sus cualidades excepcionales, pero que también indica el papel que los artistas-ingenieros conquistaron en la sociedad y en las estructuras del poder renacentista. En Florencia, Leonardo se había formado con los textos de Taccola y Francisco de Giorgio y había admirado las importantes y revolucionarias técnicas constructivas utilizadas por Filippo Brunelleschi (1377-1446) en la obra de la construcción de la catedral de Florencia, en particular las gigantescas grúas aún en operación a la llegada de Leonardo a la capital toscana.

Protagonista de la generación de artistas-ingenieros anterior a la de Leonardo, Brunelleschi no ha seguido cursos de estudios regulares, pero logra imponer la fuerza innovadora de la cultura de las bodegas artesanales gracias a sus estudios de la perspectiva y a sus no siempre afortunadas invenciones arquitectónicas o tecnológicas. Brunelleschi comparte la pasión de la cultura humanista por las antigüedades romanas, por la literatura helenista dedicada a las máquinas y por la obra arquitectónica de Vitruvio (siglo I a.C.), considerado el modelo a imitar.

La renovación de los saberes

Durante todo el siglo XV se intensifican la investigación y el laborioso trabajo de edición de los originales de la cultura filosófica, médica y técnica del mundo griego y helenista, un proceso que saca provecho de la caída del Imperio de Oriente en 1453, cuando figuras de punta de la cultura bizantina buscan refugio en las cortes italianas y en diversos países de Europa. Se difunde cada vez más la familiaridad con la lengua griega, mientras la afirmación de la imprenta como medio docto de comunicación a nivel continental crea un floreciente mercado de conocimientos. Un humanista por antonomasia como Lorenzo Valla (1405-1457) no vacila en afrontar con rigor filológico textos clave de la cultura científica, médica y técnica de la Antigüedad clásica, mientras la edición de textos técnicos o médicos es a menudo el resultado de la colaboración de humanistas y artistas ingenieros o artesanos.

Hacia finales del siglo la acumulación de textos clásicos a los que se puede acceder fácilmente y leer a la luz de la gran renovación de los saberes impuesta por los viajes a tierras lejanas o al interior del continente europeo hace que surjan las primeras discusiones acerca de la importancia real del saber antiguo en muchos aspectos de los conocimientos humanos. Por lo que se refiere a las ciencias naturales, de particular importancia es la aportación de Nicolás Leoniceno (1428-1524). Además de tener un buen conocimiento del griego y el árabe, Leoniceno somete a clásicos como la *Naturalis historia* de Plinio *el Viejo* (23/24-79) a la verificación de la experiencia. El debate suscitado por sus tesis —muchos humanistas no podían aceptar que un gran autor clásico pudiera haber caído en errores tan burdos— se encuentra

entre los catalizadores de una nueva atención puesta a la fauna y a la flora de Europa, sobre todo de las regiones septentrionales y orientales del continente, que experimenta un pleno desarrollo en el curso del siglo XVI.

Viajes y descubrimientos

Los viajes emprendidos en búsqueda de rutas comerciales seguras para llegar a las tierras e islas del Cercano, Medio y Extremo Oriente revelan cuán reducido es el conocimiento de la superficie de la tierra que poseen los grandes geógrafos de la Antigüedad, Claudio Ptolomeo (siglo II) en particular. Viajeros portugueses, italianos, españoles y de los países del norte de Europa regresan a su patria cargados de tesoros de nuevos conocimientos y de auténticos tesoros en metales preciosos, especias, rarezas naturales. Plantas y animales que ninguna fuente clásica había descrito jamás contribuyen a repensar profundamente el modo en que los clásicos se leían y comentaban. La observación de la naturaleza se convierte en un soporte indispensable para el comentario de los textos de la botánica o la zoología clásicas. Al mismo tiempo, la navegación de los océanos emprendida con un éxito inesperado por Cristóbal Colón (1451-1506) en 1492, seguido inmediatamente por otros aventureros, plantea problemas técnicos que no son indiferentes, el primero de ellos poder determinar la posición de un barco. La travesía del Atlántico muy pronto revela que es una empresa relativamente fácil, mientras que la del Océano Pacífico, donde un pequeño error de valoración conduce a expediciones enteras a la ruina, exige respuestas que astrónomos y teóricos de la navegación pueden proporcionar sólo con mucha dificultad. Las teorías astronómicas clásicas muestran lo poco satisfactorias que son al dar cuenta de técnicas de observación astronómica cada vez más precisas, llevadas a cabo con instrumentos innovadores realizados por astrónomos alemanes. La investigación de modelos más confiables de la estructura del sistema planetario que caracteriza los debates astronómicos de finales del siglo constituye el terreno donde se forma Nicolás Copérnico (1473-1543), quien sólo a finales de su vida publicará una obra destinada a marcar profundamente la ciencia moderna: el *De revolutionibus orbium coelestium*.

Exploraciones y novedades

La alquimia

Por diversas razones —no siendo la última el creciente conflicto que hay entre las ambiciones universales del papado y la voluntad de independencia de monarcas y señores— la cultura de las cortes a menudo pone en discusión la cultura filosófico-teológica de la primera escolástica, representada por las universidades del Doscientos y Trescientos. Al florecimiento de un interés

social y culturalmente variado en las prácticas alquimistas, por ejemplo, no le hacen mella las repetidas tomas de posición de la Iglesia católica, que denuncia la disciplina como inseparable de las prácticas de magia nigromántica. Al contrario, exponentes de la alquimia ilustrada llegan a sostener que las prácticas alquímicas se remontan a formas de saberes que se desarrollaron antes del advenimiento del cristianismo. El interés en la alquimia involucra a amplios estratos de las profesiones y prácticas metalúrgicas y sanitarias. Alquimia, magia natural y astrología son disciplinas que dan lugar a vivas discusiones, en las que toman parte humanistas doctos, príncipes de la Iglesia y príncipes.

La medicina

Las disciplinas médicas experimentan importantes procesos de afirmación y diferenciación profesional. Los médicos humanistas o educados en las grandes universidades de ese tiempo reivindican —a menudo inútilmente— el derecho a ejercer un severo control de las prácticas de la salud, de la plétora de corporaciones (barberos, farmaceutas, cirujanos) e individuos: parteras, obstetras, sacerdotes y frailes, vendedores de amuletos y remedios milagrosos que pululan en las calles y las ferias de las ciudades del Renacimiento. Las estructuras de salud pública y prevención de epidemias, construidas a consecuencia de la peste de los años cuarenta del siglo XIV, tratan de asumir también una función de control de la profesión médica, a veces con éxito. Sin embargo, tales formas de control a menudo se ven contrarrestadas por la voluntad del príncipe o del jerarca eclesiástico que decide acordar su propia confianza a otras figuras de sanadores o curanderos presentes en el mercado de la salud. A nivel continental, la enseñanza de la medicina en las universidades experimenta un notable desarrollo, en particular en sedes como Bolonia y Padua.

Las estructuras sanitarias públicas

En el curso del Cuatrocientos, la articulación social e intelectual de las prácticas de los conocimientos de la naturaleza y las técnicas experimenta importantes transformaciones. A finales del siglo XV, una pluralidad de figuras de intelectuales y profesionales lucha por afirmar el derecho de ejercer su profesión, atraer la atención de príncipes y mecenas, alcanzar la holgura material y una sólida reputación en el ámbito de la sociedad de su tiempo. La geografía de los saberes experimenta cambios semejantes a los que ocurrieron en los conocimientos geográficos: se dan oportunidades a quien se presenta como depositario de nuevos saberes y capacidades operativas; nuevas figuras profesionales ocupan espacios cada vez mayores en la economía de las cortes y las ciudades.

Astronomía

LOS INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS Y SUS RESPECTIVAS APLICACIONES

Giorgio Strano

El siglo XV constituye un periodo de notable desarrollo también en lo que se refiere a diseñar y construir instrumentos matemáticos de varios géneros y aplicaciones. En general, también en Europa se van definiendo las tres funciones principales de tales instrumentos que ya han dirigido la producción islámica: observación, cálculo y didáctica.

Instrumentos de observación

Los instrumentos de observación se difunden esencialmente en los dos ámbitos, superpuestos en muchos aspectos, de la astronomía y la geografía. Se trata de dispositivos graduados de dimensiones grandes o muy grandes sacados de las descripciones encontradas en el *Almagesto* de Ptolomeo (siglo II) o en los comentarios griegos e islámicos a tal obra. En Europa se trata de realizar estas herramientas a partir del siglo XIII, con el propósito de verificar y adaptar algunos parámetros celestes fundamentales. Sin embargo, apenas a finales del siglo XV se comienza a pensar en colocar tales instrumentos dentro de estructuras organizadas destinadas a ejecutar campañas sistemáticas de observación. Una vez más, en este ámbito destaca la figura de Johann Müller de Königsberg, mejor conocido con el nombre latinizado de Regiomontano (1436-1476), que, habiéndose trasladado a Núremberg, trata de construir un observatorio astronómico bien equipado. De cuanto se puede recabar de la serie de sus escritos recogidos e impresos por Johannes Schöner (1477-1547) en 1544, el observatorio comprende sólo un par de dispositivos propiamente ptolemaicos. El primero de ellos, el "instrumento paraláctico" o "triquetro" (del latín tardío *triquetrum,* "tres esquinas", "triángulo") consiste en tres reglas de madera y sirve para determinar la altitud de un astro, principalmente del Sol o la Luna, sobre el horizonte. En cambio, el segundo es el "astrolabio armilar", es decir, un sistema de siete anillos graduados, las armellas, que pueden estar orientadas recíprocamente para imitar la disposición de las principales circunferencias celestes: el meridiano local, el ecuador, la eclíptica, etc. Por tal motivo este instrumento se utiliza para medir las coordenadas celestes (longitud y latitud) de cualquier astro.

Regiomontano

Pero algunos dispositivos de observación, fruto de una concepción diversa, comienzan a colocarse al lado de los instrumentos ptolemaicos. Si Jorge de Peurbach (1423-1461) se dedica a elaborar el "cuadrado geométrico" —una suerte de cuadrante graduado portátil destinado a medir las respectivas altitudes de los astros sobre el horizonte, pero también las alturas de torres y relieves inaccesibles—, Regiomontano se aplica en cambio a elaborar el "radio astronómico" y el *torquetum*. El primero es concebido en Francia hacia principios del siglo XIV y consta de dos astas graduadas cruzadas que se pueden correr una sobre la otra. El instrumento sirve para determinar el ángulo que separa dos astros y, gracias a la simplicidad de su realización, comienza a difundirse en la marina, cambiando su nombre por el de "ballestilla". En este último caso, el artefacto permite medir la altitud del Sol o de una estrella sobre el horizonte para calcular luego la latitud del lugar al que se ha llegado. El *torquetum* (del latín *torqueo,* "hacer rotar", "torcer") es en cambio un instrumento de origen europeo incierto, aunque probablemente no anterior al siglo XV, concebido para simplificar las operaciones de medición de las coordenadas celestes que se pueden obtener con el más complejo astrolabio armilar.

El "cuadrado geométrico"

El radio astronómico y el torquetum

Nuevos instrumentos de cálculo

Todos estos aparejos de observación se dedican en general a pocos tipos de operaciones, que siempre se pueden reconducir a la medida exacta, en cuanto es posible, en uno o dos ángulos. Muy diverso es el caso de los instrumentos de cálculo, que a los ojos de quien los concibe o los utiliza dan lo mejor de sí sólo cuando están en grado de compendiar un considerable número de operaciones diversas. Este tipo de concepción propia de los instrumentos de cálculo parece evidente desde el llamado *albion* concebido por Richard de Wallingford (*ca.* 1292-1336), cuyo nombre deriva de la corrupción del inglés *all by one* ("todo con uno"). Además la aplicación de un instrumento de cálculo no se restringe necesariamente a una sola disciplina matemática, sino puede tocar diversas transversalmente: aritmética, geometría, astronomía, levantamiento, marina, balística, etc. Entre los instrumentos de cálculo que comienzan a difundirse con mayor suerte se encuentran los introducidos en Europa en los siglos precedentes a través del mundo islámico, primero de todos el astrolabio plano. En el siglo XV muchos constructores europeos ya han adquirido un pleno dominio del modo de construir el instrumento, hasta el punto de realizar algunas variantes —los llamados "astrolabios universales"— que se considera que están en grado de superar los límites intrínsecos del modelo tradicional. Los constructores adquieren también el hábito de acompañar sus propias realizaciones materiales con exhaustivos tratados sobre la fabricación y el uso del instrumento, en los cuales

El albion

Los astrolabios universales

se contempla la solución de al menos unas cincuenta operaciones matemáticas diversas.

Pero también en este caso los estudiosos europeos comienzan a elaborar nuevos aparejos, muchos de los cuales están destinados a resolver el problema de la correcta medición del tiempo. En el siglo XV, y especialmente en el ámbito inglés, francés y alemán, se construyen numerosos tipos de mecanismos, fijos o portátiles, destinados a dar rápidamente la hora tomando como base la altura del Sol o de un astro sobre el horizonte en uno de los tantos sistemas cronométricos que estaban en uso entonces: horas iguales o astronómicas, horas desiguales o estacionales, horas babilonias, horas italianas, horas judías, etc. Al área inglesa se deben probablemente el pequeño cuadrante de bolsillo conocido como *quadrans vetus* y la llamada "navecilla de Venecia", es decir, dos modelos de reloj solar capaces de registrar la hora en los distintos lugares y en los diversos periodos del año. La gran difusión que tuvieron esos instrumentos cronométricos se justifica por las prestaciones aún muy escasas que los relojes mecánicos pueden hacer durante los siglos XV y XVI. Los relojes mecánicos accionados por ruedas dentadas y la bajada de pesos suelen ser de grandes dimensiones y se colocan en las torres de los campanarios de las catedrales más importantes. Deben ser puestos continuamente en la hora exacta por un encargado especial, el llamado moderador del reloj, que calibra su funcionamiento y regula cotidianamente el mecanismo en el instante del mediodía real astronómico revelado por un reloj solar.

El quadrans vetus *y la "navecilla de Venecia"*

CALCULADORES ANALÓGICOS: EL *EQUATORIUM*

Al lado de los dispositivos destinados a determinar la hora, los matemáticos europeos elaboran una serie de verdaderos y genuinos calculadores analógicos destinados a resolver operaciones aritméticas y geométricas incluso muy complejas. Por ejemplo, en astronomía se difunde el uso de los *equatoria,* mecanismos de papel o latón formados por discos graduados superpuestos, que tienen dimensiones proporcionales a las de las circunferencias prepuestas al movimiento de los planetas según las hipótesis ptolemaicas. Rotando, unas respecto de las otras, las varias partes de estos instrumentos según ángulos proporcionales al tiempo transcurrido a partir de una fecha asignada, los discos del instrumento adoptan la misma configuración que los epiciclos y los círculos excéntricos de un planeta individual deberían tener en el cielo. Sirviéndose de simples hilos para alinear las distintas partes de un *equatorium,* es posible encontrar la posición de un planeta a lo largo del Zodiaco sin ejecutar de hecho ningún cálculo trigonométrico, sino sólo sumas y multiplicaciones. En continua-

ción con estas ideas se desarrollan también instrumentos náuticos, de levantamiento y cálculo de naturaleza variada, en grado de dar la altura de las mareas estableciendo las posiciones del Sol y de la Luna, determinar la altura de una torre o la profundidad de un pozo valiéndose de las propiedades de los triángulos semejantes, o de establecer el volumen o el peso de un sólido regular midiendo su diámetro. Entre los instrumentos que están en grado de ofrecer este último tipo de prestaciones se encuentran varias clases de compás (náuticos, de reducción, de proporción, de calibre) que, en parte presentes ya en la Antigüedad, en el siglo XV comienzan a tener un enorme éxito por la facilidad de operación y empleo. En una época caracterizada por guerras continuas, los compases, los "niveles de albañil" y los instrumentos de cálculo trigonométrico comienzan a difundirse, sobre todo en relación con las aplicaciones militares ligadas a la naciente ciencia de la balística.

Los compases

INSTRUMENTOS DIDÁCTICOS

En el curso del siglo XV la categoría de los instrumentos didácticos tiene en cambio un ámbito de aplicación casi exclusivamente limitado a la astronomía. En efecto, en este sector es donde una determinada teoría científica puede requerir, además de una elaboración teórica general, también la realización de un modelo material útil para verificar su fundamento físico o difundir sus contenidos. Los tipos de instrumentos didácticos más difundidos son generalmente dos: las "esferas armilares" y los "planetarios". Las primeras sirven para visualizar la disposición y el movimiento de las principales esferas celestes en torno a la Tierra. Una esfera armilar está constituida por un esquema de esferas celestes que a su vez está formado por algunos anillos que representan las principales circunferencias: el ecuador, la eclíptica, los dos coluros de los equinoccios y solsticios, los trópicos de Cáncer y Capricornio y los círculos polares ártico y antártico. La esfera, colocada en una montura que comprende las ulteriores circunferencias del meridiano local y del horizonte del observador, puede hacerse rotar en torno de un eje que lleva en el centro como perno una pequeña esfera que representa a la Tierra. De este modo, la esfera armilar permite que un maestro explique a los alumnos de un curso de astronomía fenómenos celestes particulares; por ejemplo, el motivo por el cual el Sol permanece más tiempo sobre el horizonte en el verano que en el invierno. Los planetarios, a veces colocados dentro de las esferas armilares, están en cambio constituidos por sistemas de discos o anillos en grado de reproducir las circunferencias o las esferas que supuestamente regulan el curso de uno o más planetas. Algunos planetarios son extremadamente simples y se mueven con los dedos operando las varias partes del instrumento; otros, en cambio, es-

Esferas armilares y planetarios

tán animados por complejos mecanismos de relojería, según la tradición en la cual se había insertado precedentemente el "astrario" de Juan Dondi (1318-1389).

Véase también

Ciencia y tecnología "Algunos aspectos del debate científico en el siglo XV", p. 368; "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426.

Matemáticas

ALGUNOS ASPECTOS DEL DEBATE CIENTÍFICO EN EL SIGLO XV

GIORGIO STRANO

Los nuevos descubrimientos y la aplicación de nuevos métodos científicos ponen en crisis la autoridad de Ptolomeo, a quien sin embargo se le sigue teniendo un gran respeto. Notables progresos dignifican la astronomía, favorecida por el perfeccionamiento del cálculo trigonométrico, y los estudios geográficos —en primer lugar la cartografía—, que ensanchan sus horizontes gracias a intercambios y operaciones comerciales con Oriente, pero sobre todo gracias a la aplicación de refinadas técnicas de cálculo.

TRIGONOMETRÍA Y ÁLGEBRA

Por medio de las contribuciones científicas de Johann Müller de Königsberg, mejor conocido con el nombre latinizado de Regiomontano (1436-1476), se evidencia el hecho de que los estudiosos europeos jamás habrían renunciado a las ventajas que derivan de las ciencias islámicas. Una de las obras más importantes de Regiomontano, el *De triangulis omnimodis,* escrito hacia 1464 e impreso póstumamente en 1533, muestra hasta qué punto había aprendido bien la geometría plana de Euclides (siglo III a.C.), la geometría esférica de Ptolomeo (siglo II) y los métodos trigonométricos de procedencia islámica. El segundo libro de la obra contiene, efectivamente, la exposición de la ley de los senos en el caso de los triángulos planos, mientras que el cuarto libro lo extiende al caso de los triángulos trazados sobre una superficie esférica. Sin embargo, además de los aspectos teóricos, Regiomontano se dedica a los aspectos prácticos del cálculo trigonométrico, preparando sus *Tabulae directionum,* publicadas póstumamente en 1490, para determinar el seno, el coseno y la tangente de un ángulo dado. Testigo de la suerte de ambos trabajos es el gran número de ejemplares manuscritos que circulaban antes de que se produjeran ediciones impresas. Ambos trabajos logran que los métodos trigonométricos sean adoptados por todos los grandes matemáticos europeos, entre los que se encuentra el joven Nicolás Copérnico (1473-1543), quien los usará ampliamente en sus trabajos de astronomía. La imposibilidad de renunciar a los conocimientos islámicos también está atestiguada por la *Summa*

de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalitate de fray Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517), cuya importancia opaca los otros tratados de álgebra escritos en la Europa del siglo XV. Completada hacia 1487, la *Summa* constituye una compilación influyente que concierne a cuatro aspectos de las matemáticas: aritmética, álgebra, geometría y contabilidad. Abrevando a fuentes griegas, islámicas y europeas, Pacioli difunde en particular el uso del punto que separa las cifras enteras y las cifras decimales, extremadamente útil en la matemática comercial.

El dominio de los métodos algebraicos, geométricos y trigonométricos da un impulso totalmente nuevo a la ciencia de los astros. En la segunda mitad del siglo XV los estudiosos ya han tomado conciencia de las razones que están a la base de la distinción entre una cosmología física, competencia de los filósofos, y una astronomía matemática, competencia de los astrónomos prácticos. Por esto algunos estudiosos comienzan a tratar de darle al cosmos un sentido unitario, físico y matemático al mismo tiempo, gracias a modelos planetarios que están en grado de satisfacer ambos puntos de vista. Muy significativas y afortunadas a propósito son las *Theoricae novae planetarum* de Jorge de Peurbach (1423-1461), publicadas por vez primera por Regiomontano en 1472. Retomando una idea que algunos astrónomos islámicos habían recabado de la *Hipótesis sobre los planetas* de Ptolomeo, Peurbach funde la estructura de esferas cristalinas concéntricas del cosmos aristotélico con los modelos planetarios ptolemaicos. Para hacerlo, sostiene la idea según la cual la estructura esencial de la teoría de los epiciclos expuesta en el *Almagesto* puede ser repensada en términos de cápsulas esféricas. Cada modelo planetario ptolemaico puede sustanciarse en un equivalente físico, introduciendo un par de cápsulas esféricas concéntricas a la Tierra y al espacio vacío entre tales cápsulas concéntricas se arrastra otro par de cápsulas esféricas excéntricas. En el espacio vacío entre estas últimas rota el epiciclo, pensado como una esfera más pequeña. Por su influjo en el imaginario de los matemáticos europeos, las *Theoricae* de Peurbach son reimpresas, comentadas y reelaboradas varias veces, dando lugar a la creación durante todo el siglo XVI de modelos explicativos sólidos por parte de algunos hábiles constructores de instrumentos científicos.

La Theorica *de Peurbach*

Incongruencias de la astronomía tradicional

Regiomontano no se limita a secundar la voluntad de Peurbach imprimiendo las *Theoricae* en cuanto pudo. También cumple otro deseo de su maestro, cálidamente sostenido por Juan Besarión (1403-1472): volver ágil la lectura de la máxima obra de astronomía griega, el *Almagesto* de Ptolomeo, gracias a un tratado introductorio que la recorre de parte a parte resolviendo las

Actualización del Almagesto

dificultades textuales y matemáticas. El *Epytoma in Almagestum Ptolomei,* completado entre 1462 y 1463, revisa los 13 libros de la obra maestra de Ptolomeo ofreciendo una versión simplificada pero no banalizada. De hecho, Regiomontano no deja de subrayar también aquellos defectos que revelan el carácter puramente matemático del *Almagesto* y que en definitiva impedían dar credibilidad a la operación que había intentado Peurbach con las *Theoricae.* Por ejemplo, quien quiera que hubiera mirado bien el modelo de la Luna concebido por Ptolomeo, o su equivalente sobre base esférica de las *Theoricae,* se habría percatado que la fuerte excentricidad de la trayectoria lunar habría implicado un fenómeno paradójico: el diámetro aparente de la Luna en el perigeo (el punto más cercano a la Tierra) habría debido ser el doble del diámetro de la Luna en el apogeo (el punto más alejado de la Tierra).

Por este motivo Regiomontano se dedica en otros trabajos astronómicos inconclusos a buscar modelos planetarios que estén en grado de satisfacer mejor las exigencias físicas de los filósofos y las exigencias matemáticas de los astrónomos prácticos. En esta dirección diseña algunos modelos planetarios constituidos por esferas concéntricas a la Tierra en los que los movimientos de los astros, y en particular los del Sol y la Luna, están regulados por dispositivos biela-manivela del todo innovadores con respecto a la tradición. Si bien en el arco de su breve vida jamás está en grado de definir un sistema completo del mundo tal como para sustituir el de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) o el de Ptolomeo, sus observaciones astronómicas y sus intentos de forzar los esquemas tienen un influjo notable en la astronomía de su siglo y del siguiente. Como matemático, Regiomontano goza efectivamente de una autoridad universalmente reconocida, tanto que en 1475 Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471) lo llama a Roma para que intente resolver la ya añeja cuestión del calendario. Esta autoridad, unida al conocimiento de las obras de la Antigüedad, hace que sus críticas a la astronomía del pasado aparezcan como un signo de que algo relevante no funcionaba en la tradicional concepción geocéntrica del cosmos.

La movilidad de la Tierra

Por esto no es una casualidad que, a caballo entre los siglos XV y XVI, la astronomía europea muestre una destacada tendencia a diseñar modelos geométricos de varios tipos, pero cada vez más orientados a conjugar la física de las esferas celestes con las observaciones de las posiciones planetarias. Especialmente en el área de los Estados germánicos e italianos comienzan a tomar la delantera quienes sostienen los modelos a base de epiciclos alternativos a los elaborados por Ptolomeo y los sistemas de esferas concéntricas a veces mucho más complejos que los descritos por Aristóteles. Al parecer, precisamente en esta área, y especialmente en la Universidad de Bolonia, donde enseña Domenico Maria Novara (1454-1504), comienzan a aflorar las primeras hipótesis sobre una presunta movilidad de la Tierra. Copérnico, después de haberse familiarizado con las *Theoricae* de Peurbach

durante sus primeros estudios hechos en la Universidad de Cracovia, va precisamente a Italia a estudiar en las universidades de Bolonia, Padua y Ferrara. Según la tradición historiográfica, Copérnico manifiesta pronto grandes dotes matemáticos y llegado a Roma en el año del jubileo, el 1500, da ahí algunas clases. La idea según la cual la Tierra puede verdaderamente moverse y el Sol permanecer quieto en el centro del universo quizá ya se asoma a su mente en los años de formación.

La crítica a la autoridad de Ptolomeo

En la segunda mitad del siglo XV se genera una actitud ambivalente respecto a la autoridad de Ptolomeo. Los matemáticos, con Peurbach y Regiomontano a la cabeza, lo admiran y reconocen que ha tenido un papel determinante en definir la metodología correcta para afrontar el mundo sensible, metodología que requiere combinar cuidadosas observaciones de los fenómenos que se han de interpretar y refinar técnicas de cálculo para deducir leyes geométricas generales útiles para formular previsiones. Sin embargo, justo esos mismos matemáticos comienzan a observar que, a pesar de que la metodología es correcta, no siempre resultan exactas las conclusiones de Ptolomeo. Nuevas observaciones, llevadas a cabo con instrumentos más exactos, y nuevas interpretaciones de los datos recogidos, realizadas con métodos matemáticos desconocidos en la Antigüedad, permiten llegar a conclusiones particulares incluso muy diversas de las conclusiones que había presentado Ptolomeo en sus obras mayores: el *Almagesto,* la *Geografía* y la *Óptica.*

Una actitud ambivalente

Otro ejemplo significativo de esta actitud ambivalente se recaba precisamente de los estudios geográficos que en el Cuatrocientos comienzan a recibir un nuevo impulso gracias a la reanudación de los intercambios comerciales con Oriente. La difusión de nuevos instrumentos de cálculo y levantamiento de datos determina el abandono de la cartografía propiamente medieval, de carácter moral, y la recuperación integral de una cartografía que aspira a representar objetivamente la superficie de la Tierra. Es posible asociar a cada localidad dos coordenadas, latitud y longitud, que definen su posición sobre la superficie esférica de la Tierra. Esta posición se puede registrar marcando un punto en una retícula de coordenadas *ad hoc* trazada sobre la superficie plana de una hoja siguiendo uno de los dos tipos de proyección cartográfica descritos por Ptolomeo en la *Geografía.* El conjunto de puntos constituye los elementos de referencia en base a los cuales se ha de realizar el mapa geográfico de un territorio. La recepción de este tipo de cartografía aparece evidente en la obra de uno de los más conocidos geógrafos de la época, Pablo del Pozzo Toscanelli (1397-1482), que no hesita en hacerlo extensivo a la representación de la esfera celeste.

Toscanelli se ve influido de un modo singular por la creciente desconfianza hacia los resultados antiguos. Ptolomeo había aceptado la estimación de la circunferencia terrestre hecha por Eratóstenes de Cirene (272 a.C.-196 a.C.). El resultado había sido confirmado en el siglo IX por la expedición geográfica organizada por el califa al-Ma'mun (786-833) en el desierto del Sinjar. La medida de la longitud del arco de meridiano que corresponde a un grado, realizada por la expedición, había llevado a concluir que la circunferencia terrestre medía 20400 millas árabes (*ca.* 40250 kilómetros). La insuficiencia de los medios disponibles para determinar la longitud de un lugar —un problema que afligirá a los matemáticos hasta el siglo XVIII— había inducido en cambio a Ptolomeo y a sus sucesores a estimar en exceso la extensión de las tierras emergidas comprendidas entre las Columnas de Hércules y el extremo oriental de Asia. Esta segunda estimación había hecho que los sucesores de Ptolomeo pensaran que el Océano Atlántico tenía una extensión de poco más de 8000 millas árabes (*ca.* 16000 kilómetros). Un error de cálculo —es decir, considerar iguales las millas árabes y las europeas, mientras que tres millas árabes corresponden en cambio a cerca de cuatro europeas— induce a Toscanelli a estimar que esta distancia es apenas de 2700 millas europeas (*ca.* 4000 kilómetros). En sustancia, la reducida autoridad de Ptolomeo no impide que Toscanelli afirme que un velero en ruta hacia el poniente puede llegar a Asia sin dificultad, ni que Cristóbal Colón (1451-1506) ponga en juego su propia vida en una empresa salvada sólo por la inopinada existencia de un nuevo continente.

Toscanelli y los antiguos resultados

Los estudios de óptica

Mucho más latente es la crisis de la autoridad de Ptolomeo en el ámbito de la óptica. La única obra que Ptolomeo había dedicado a este tema se basaba en los trabajos de sus predecesores, había sido transmitida de forma incompleta y finalmente había confluido en los textos de Ibn al-Haytham (965-1040) y de Witelo (siglo XIII). Las obras de estos dos autores configuraron el canon de referencia para todo estudio ulterior de óptica geométrica, o "perspectiva". Sin embargo, a partir del siglo XV la tradición perspectiva de la óptica comienza a desarrollarse marcando la distancia que hay entre ella y los otros dos niveles de aproximación a los efectos sensibles producidos por la luz. Los "perspectivistas" afrontan los problemas de un modo eminentemente teórico, tratando de esclarecer los mecanismos de la visión y la formación de las imágenes a través de espejos, lentes o esferas de vidrio. Han asimilado bien los principios generales de la transmisión de los rayos luminosos en línea recta, de los dos fenómenos de la reflexión de los rayos sobre una superficie especular y de su refracción a través de la superficie de separación entre dos medios transparentes. Por esto, los perspectivistas

Los perspectivistas

no vacilan en interpretar los fenómenos visuales en el marco de referencia que forman estos tres elementos teóricos. Lo demuestra el *Della prospettiva,* atribuido al médico y matemático Giovanni Fontana (*ca.* 1395-*ca.* 1455), donde el funcionamiento de los lentes para leer se explica por analogía con el caso más simple de refracción, relativo al aspecto agrandado de un objeto inmerso en el agua.

En cambio, en un segundo nivel se colocan cuantos están interesados en gestionar por la vía práctica los resultados teóricos obtenidos por la tradición de la perspectiva. Muchos de ellos, dotados de buenas competencias teóricas, aspiran a reunir las nociones transmitidas relativas a la reflexión y la refracción, no menos que las relativas al comportamiento de los principales elementos ópticos —espejos y lentes— para combinarlas en el diseño de dispositivos ustorios o en grado de proyectar imágenes. Estas finalidades propias de la óptica práctica, ya contempladas por Roger Bacon (1214/1220-1292), han sido tomadas a su vez por el mismo Fontana en el *Bellicorum instrumentorum liber.* En esta obra presenta, entre varias cosas, linternas mágicas para proyectar imágenes de gigantescos demonios con la intención de sembrar el terror en los ejércitos enemigos. Ya sea que tuvieran una base óptica concreta, sea que nacieran de puras abstracciones o de evidentes errores teóricos, estos dispositivos jamás fueron realizados de hecho en esa época. La condición del tercer nivel de aproximación a los fenómenos sensibles producidos por la luz, el de la óptica material, competencia de los artesanos del vidrio y de los lentes, hace que la calidad de los espejos y lentes disponibles en el mercado sea extremadamente baja. Durante todo el transcurso de los siglos XV y XVI es de hecho imposible realizar cualquier dispositivo para producir un aumento más complejo que un par de lentes de lectura o un espejo.

De Roger Bacon a Giovanni Fontana

Véase también

Ciencia y tecnología "Los instrumentos científicos y sus respectivas aplicaciones", p. 363; "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426.

EL HUMANISMO Y LAS MATEMÁTICAS GRIEGAS

GIORGIO STRANO

Hacia el final del siglo XIV, habiéndose agotado la fase más intensa de las traducciones del árabe, las ciencias matemáticas europeas pasan por un periodo de desarrollo concentrado en su mayor parte en el análisis y la crítica de cuanto ya ha sido desarrollado por los eruditos griegos e

islámicos. En el siglo XV se condensan las fases más problemáticas de este proceso, acompañadas de un desconocimiento cada vez más marcado de la deuda cultural contraída con el mundo islámico en favor de una identificación cada vez más sólida —de hecho, más mitificada que real— del pensamiento científico cristiano como descendiente directo del pensamiento griego.

Después de la caída de Constantinopla

Los factores que determinan la nueva actitud del mundo latino hacia la herencia griega e islámica son múltiples y no están necesariamente ligados a los contenidos de las disciplinas matemáticas. El más evidente de estos factores es la preocupación difundida y justificada por el avance de los turcos en la cuenca del Mediterráneo, a quienes el poder imperial y el eclesiástico presentan como enemigos terribles. Si bien la expansión turca crea nuevas áreas donde se sobreponen las culturas cristiana e islámica, generando en ciertos aspectos situaciones análogas a las existentes en los siglos anteriores en las áreas meridionales de España e Italia, en la mayor parte de los casos se guarda silencio sobre el paso de información científica de Oriente a Occidente. Siglos de rivalidad política, económica y religiosa, que culminan en la larga etapa de las cruzadas, habían minado la convivencia pacífica entre las dos culturas y reducido sensiblemente el nivel de tolerancia por lo diverso propio del mundo cristiano, de por sí ya muy bajo.

La influencia de la cultura islámica

Sobre todo después de 1453, año de la caída de Constantinopla (la actual Estambul) en manos de los turcos, la península balcánica se transforma en la tercera puerta por la que ingresa a Europa el saber matemático islámico, y especialmente el conocimiento astronómico producido entre los siglos XIII y XIV en las áreas de Medio Oriente sometidas al Imperio otomano. Al mismo tiempo, por efecto de la conquista turca, muchos matemáticos bizantinos abandonan los escombros del Imperio de Oriente y buscan refugio en Italia, en la que introducen manuscritos en lengua griega de obras antiguas y recientes. Sin embargo, mientras que en los trabajos de los autores europeos de la segunda mitad del siglo XV y de todo el siglo XVI se puede encontrar una mención directa de los nuevos textos griegos que entraron en el mundo latino, no se puede decir lo mismo de las influencias islámicas más recientes. Estas últimas manifiestan su presencia sólo por indicios o de manera indirecta, es decir, a través de la semejanza, demasiado evidente, de algunas teorías e instrumentos científicos europeos con los elaborados en Maraghe, Damasco, Samarcanda y, posteriormente, en Estambul. Admitir que se han adoptado materiales científicos islámicos diversos de los que ya circulan libremente en Europa significaba de hecho exponerse a acusaciones de connivencia con el aborrecido enemigo o de herejía.

Nuevas bases del conocimiento científico

No son sólo los factores externos los que modifican el orden exterior de las relaciones con las ciencias matemáticas griegas e islámicas. La gran cantidad de traducciones disponibles genera otros fenómenos que están conectados con la actitud con la que los matemáticos europeos afrontan los trabajos de sus predecesores. De las traducciones de las obras filosóficas y científicas griegas que están en circulación, y sobre todo de aquellas de Arquímedes de Siracusa (287 a.C.-212 a.C.), muchos eruditos llegan a la convicción de que el mundo sensible se puede medir, interpretar y representar con la geometría, no menos de que está constituido por un *continuum* homogéneo que se puede dividir con mucha finura. En el siglo XIV, por ejemplo, Nicolás Oresme (1323-1382) está convencido de que cualquier cosa que se pueda medir también se puede imaginar en la forma de una cantidad continua, representable gráficamente. Sobre esta base afronta útilmente el estudio del movimiento uniforme y del movimiento acelerado uniformemente, elaborando algunos esquemas en los cuales la velocidad adquirida por un cuerpo en caída y el tiempo transcurrido, si se ponen en relación directa, se traducen en redes y áreas. Aunque no es igualmente sutil, también Nicolás de Cusa (1401-1464) camina a lo largo de un itinerario interpretativo en el cual ya está arraigada la convicción de que todo conocimiento científico verdadero debe basarse en mediciones exactas. Se inspira además en los métodos geométricos de Arquímedes para llevar a cabo el intento personal de resolver el antiquísimo problema de la cuadratura del círculo calculando la media entre los perímetros de los polígonos regulares inscritos y circunscritos en una circunferencia. Por definitivamente destinado al fracaso que esté, o quizá precisamente por esto, el intento de Nicolás de Cusa contribuye a nutrir el debate acerca de los conocimientos matemáticos de los griegos.

Mediciones y conocimiento científico

Replanteamiento de la tradición

El gran interés en la Antigüedad, propio del siglo XV, induce a algunos estudiosos a adoptar una actitud crítica ante el papel del intermediario islámico en la trasmisión del saber griego. De ahí surge la sospecha de que las escasas potencialidades de algunos métodos matemáticos y la fallida correspondencia con los fenómenos sensibles de algunas teorías científicas no subsistían en la enunciación original, sino que derivaron de las múltiples ocasiones de error ínsitas en el laborioso proceso de traducción del griego al árabe y del árabe al latín. Además, el intermediario islámico podía haber alterado los contenidos originales reelaborando, quitando o añadiendo también partes

esenciales. Finalmente, no todo el saber matemático griego podía haber sido transmitido y algunos documentos valiosos quizá yacían todavía ocultos en las bibliotecas del Imperio de Oriente. En definitiva, alrededor o hacia mediados del siglo XV, junto con una creciente admiración por las ciencias griegas, los matemáticos europeos cobran conciencia de que la presencia de uno o más intermediarios entre la forma originaria y la forma recibida del saber griego podía ser la principal responsable de cuanto parecía no funcionar en tal saber.

Regiomontano

Johann Müller de Königsberg (1436-1476), mejor conocido con el nombre latinizado de Regiomontano, es sin duda alguna la figura más significativa y autorizada del proceso de recuperación de los clásicos matemáticos griegos. Habiéndose formado en la Universidad de Viena bajo la guía de Jorge de Peurbach (1423-1461), del cual se vuelve estrecho colaborador en muy poco tiempo, Regiomontano mantiene relaciones culturales activas con Juan Besarión (1403-1472), nombrado cardenal en Roma en 1439 por sus profusos esfuerzos en reunificar las Iglesias latina y griega. Después de la caída de Constantinopla, y habiéndose convertido en uno de los más importantes exiliados de lengua griega presentes en suelo italiano, Besarión se dirige a Viena como legado pontificio para obtener del emperador Federico III (1415-1493) y de los príncipes germanos el apoyo militar indispensable para organizar una cruzada de reconquista de Constantinopla. Activo propagandista de la importancia del saber griego, una vez llegado a Viena en 1460 Besarión se encuentra con Peurbach y con Regiomontano, y ejerce en ambos su poder de persuasión poniendo ante sus ojos la necesidad de rastrear y recuperar todos los manuscritos matemáticos griegos presentes en la cristiandad. Los dos matemáticos se muestran muy sensibles a esta sugerencia hasta el punto de planear un viaje a Italia. A causa de la muerte imprevista de Peurbach, sólo Regiomontano sigue a Besarión en la misión de estudio e investigación de aquellos manuscritos que, se decía, los exiliados griegos de Constantinopla habían llevado consigo. Permanece seis años en Italia estrechando relaciones con los más altos exponentes del clero, estudiando el griego y recogiendo preciosos materiales documentales. De 1467 a 1471 se transfiere a Hungría, donde además de la docencia en la Universidad de Presburgo (la actual Bratislava) entra probablemente en contacto con la información científica que se filtran de Oriente a través del área balcánica. Al regresar a los Estados germánicos, pone finalmente en práctica sus ambiciosos planes de recuperación de las matemáticas griegas según las líneas directrices que se van delineando en la cultura europea. Habiéndose establecido en Núremberg, gracias a la ayuda de su rico mecenas y alumno Bernhard Walther (1430-1504), Regiomontano hace realidad en primer lugar

La colaboración con Peurbach y Besarión

un observatorio astronómico equipado con los instrumentos descritos por Claudio Ptolomeo (siglo II) en el *Almagesto*. De este modo se coloca como elemento de punta en esa tradición de investigación que ahora prevé la elaboración de teorías científicas sólo a partir de una base válida y actualizada de observación. En segundo lugar, Regiomontano instala una imprenta mediante la cual difunde nuevas traducciones de clásicos científicos griegos y otras obras matemáticas modernas. Efectivamente capta la importancia que el nuevo medio tecnológico de la imprenta, aparecido en Europa a mediados de ese siglo, tendría para la difusión de las ciencias matemáticas.

El observatorio astronómico

Precisamente en relación con la amplia circulación que una obra impresa tendría con respecto al alcance limitado de una versión manuscrita, Regiomontano se interesa en los dos problemas fundamentales que conciernen la cuidadosa traducción de los textos y la inteligibilidad del revestimiento gráfico.

A diferencia de las obras impresas de contenido religioso, histórico y literario, que antes del final del siglo habrían alcanzado la considerable cantidad de 30 000, la realización de obras de contenido matemático requiere de competencias tipográficas especiales. Además de los caracteres del alfabeto, esas obras emplean cifras numéricas de varios géneros, símbolos especiales (entre los cuales las letras griegas), diagramas y figuras, cuya función habría de comprender completamente el lector sólo con una presentación límpida y ordenada de la página impresa. En 1474, como conclusión de su propia reflexión sobre tales cuestiones, Regiomontano publica en una refinada versión bilingüe, latina y alemana, su propio *Kalendarium,* que contiene las posiciones astronómicas y los principales fenómenos celestes previstos para el periodo que va de 1475 a 1531.

Traducción de los textos y gráfica

Alrededor de 1475 imprime, en cambio, el prospecto de un ambicioso proyecto editorial, que quedó incompleto en su mayor parte a causa de su prematura desaparición al año siguiente. El prospecto comprendía nuevas traducciones del texto original griego de los *Elementos* de Euclides (siglo III a.C.), de todas las obras de Arquímedes que habían sobrevivido, de las *Cónicas* de Apolonio de Perga (*ca.* 262 a.C.-*ca.* 190 a.C.), de la *Geografía,* el *Almagesto,* el *Tetrabiblos* y las *Armónicas* de Claudio Ptolomeo, del *Comentario al Almagesto* de Teón de Alejandría (siglo IV), etcétera.

No obstante esta operación de recuperación cultural, que toca todas las disciplinas del cuadrivio (aritmética, geometría, astronomía y música) y de las que a su vez se apropian otros eruditos del siglo XIV y el siguiente, los matemáticos europeos jamás vuelven a servirse de los métodos ni del formalismo griegos, que se habían vuelto poco comprensibles en su versión originaria. En su lugar, prosiguen en la vía de la fusión de los contenidos griegos con el formalismo islámico, emprendida en el

siglo XIV, y por medio de ella preparan el terreno al gran florecimiento científico de los siglos XVI y XVII.

Véase también
Historia "La guerra: entre tradición e innovación", p. 248.
Ciencia y tecnología "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426.

Medicina

TRADUCCIONES Y DESCUBRIMIENTOS DE NUEVAS FUENTES ANTIGUAS: EL RETORNO DE LOS TEXTOS GRIEGOS

MARIA CONFORTI

La medicina del siglo XV, en particular la italiana, ha sido en muchos sentidos una "experiencia del pasado" nueva y diferente (Giovanna Ferrari). La filología humanista, con sus métodos y sus instrumentos, se extiende a cada ámbito del saber, realizando un cambio de perspectiva que hoy nos parece del todo contradictorio al estar basado en una restitución y relectura de textos antiguos que los siglos precedentes —ricos en referencias al pasado— no habían conocido.

EL "RENACIMIENTO" CIENTÍFICO, LAS NUEVAS FORMAS TEXTUALES Y EL IMPACTO DE LA IMPRENTA

En el curso de la Edad Media la medicina ha sido un saber dominado en muchas de sus vertientes por la dimensión textual, en el cual cambios profundos de la praxis y reorganizaciones de los conocimientos a menudo se han ligado, no sólo a los cambios geopolíticos de largo plazo, sino también a la reutilización de textos del pasado, en particular de la Antigüedad.

Pero lo que caracteriza al siglo XV es la nueva conciencia de que leer y traducir textos, y rastrear su sentido profundo, no es una operación mecánica o simple; de que los hechos enumerados, ilustrados y descritos en los textos de la antigüedad o de épocas pasadas se han de confrontar no sólo con otros textos, sino también con hechos y datos empíricos. Durante muchos siglos los médicos han sido los filósofos de la naturaleza que más se han expuesto a los datos de la experiencia: la medicina y la curación eran saberes y prácticas en los que la experiencia de la complejidad de lo real ha sido una inevitable piedra de toque de acuerdo a la cual se ha de articular el saber canónico. Sin embargo los médicos del periodo humanista son los primeros en tener conciencia de vivir en una época de novedad, aunque esta novedad consista sobre todo en una recuperación de textos antiguos y sus respectivas "verdades". Uno de los máximos representantes de esta nueva actitud es el médico bizantino Nicolás Leoniceno (1428-1524), un extraordinario helenista y protagonista italiano del "renacimiento" de Galeno

Una nueva conciencia

(*ca.* 129-*ca.* 201). Leoniceno enseña en Ferrara durante 60 años, contribuyendo a hacer de esta universidad, durante un periodo relativamente breve, uno de los centros italianos del humanismo médico y científico. Pero él había estudiado en Padua. El *Studium* de Padua se vuelve en el Cuatrocientos quizá el más importante de toda Europa por lo que se refiere a los estudios médicos, aunque gracias también a la prudente política veneciana, a cuya jurisdicción pasa la institución al inicio del siglo. Padua acoge a estudiosos de gran valor: en el siglo XV y XVI es altísima la movilidad de los profesores, y las universidades se disputan a los mejores, que en consecuencia aceptan atraer a las poblaciones de estudiantes que provienen de las diversas partes de Europa.

El Studium *patavino*

Leoniceno insiste sobre todo en una recuperación cuidadosa y crítica de las fuentes griegas de la medicina, que a su parecer ya habían sido tergiversadas por la cultura latina. Autor de obras de embriología y de crítica textual, Leoniceno está en grado de interpretar las obras de Galeno teniendo como telón de fondo la tradición aristotélica, valiéndose también del estudio de los comentadores más tardíos, como Temistio (*ca.* 317-*ca.* 388) y Simplicio (siglo IV). Su biblioteca, rica en obras de la cultura humanista italiana (Daniela Mugnai Carrara), demuestra lo vasto de su cultura, pero también la especialización de sus intereses. Sin embargo su personalidad no puede ser comprendida más que teniendo como telón de fondo el nuevo acercamiento entre el mundo latino y el bizantino, que alcanza su clímax a mediados del siglo en la efímera reconciliación entre las Iglesias de Oriente y de Occidente, en la caída de Constantinopla y en la llegada, sobre todo a Italia, de los sabios de lengua y cultura griegas.

Mundo latino y mundo bizantino

La retórica del "renacimiento" que recorre los textos científicos y médicos de este periodo, y su manifiesto clasicismo, se concretan así en un violento ataque a la cultura del pasado inmediato: a la escolástica médica del Doscientos-Trescientos, y más aún a la cultura árabe. Del cambio de clima no toman conciencia sino muy lentamente los *curricula* universitarios, en los cuales el *Canon* de Avicena (980-1037) y los textos de la *Articella* no pierden la privilegiada posición de que gozaban. Esto no obstante, la cultura médica árabe y la latina que la había transmitido a Occidente son consideradas bárbaras y decadentes por los autores más actualizados de este periodo; el esfuerzo de escribir en un buen latín, y de ir directamente a las fuentes médicas griegas, se puede leer hasta en los títulos de los trabajos y en la terminología utilizada.

Al final del siglo la revolución comunicativa y material de la imprenta con tipos móviles, inventada en el área del Rin y difundida rápidamente en el continente, en particular en Italia, redefine las posibilidades de transmisión de la cultura médico-científica. La discusión sobre el papel que la imprenta desempeña en el movimiento que se ha definido como "revolución científica" sigue todavía abierta, y aunque parezca poco persuasiva la tesis

según la cual la primera habría sido la causa directa de la segunda (Elizabeth Eisenstein), es indudable que la imprenta alienta, en el largo plazo, la estabilidad y la replicación de los textos, no menos que la difusión extensa de las obras escritas, con la cual ni siquiera la altísima capacidad artesanal de la producción de manuscritos del Trescientos y Cuatrocientos podían competir. Entre los primeros textos de medicina publicados, no hay sorpresa en ello, se encuentra el *Articella,* cuya difusión en las universidades garantiza a los impresores un negocio seguro.

Véase también
Historia "La caída de Constantinopla", p. 32.
Filosofía "El 'renacimiento científico'", p. 273.
Ciencia y tecnología "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426.
Literatura y teatro "Conocimiento y estudio del griego", p. 466.

TEXTOS ANTIGUOS Y NUEVOS SABERES: BOTÁNICA Y MEDICINA

MARIA CONFORTI

Al lado de las novedades textuales, en la medicina y la filosofía natural se afirma en este periodo un saber de los "particulares" que, no encajando en la definición aristotélica de ciencia, representa sin embargo una novedad relevante y abre el conocimiento naturalista a nuevos estilos de observación e investigación, no menos que a nuevas y más ágiles formas de escribir.

RECOPILACIÓN Y DIFUSIÓN DE LOS DATOS

Ligadas al resurgimiento del género de los *problemata* (colecciones de cuestiones específicas), las obras que contienen el examen de fuentes y baños minerales, el análisis de casos médicos inauditos, las descripciones de animales, vegetales, hechos y cosas maravillosas se ganan un puesto al lado de las grandes disposiciones escolásticas, socavando lentamente sus cimientos y sentido. La acumulación de información y datos aparentemente no correlacionados entre sí, pero en realidad fundamentales para los diversos ámbitos de las disciplinas científicas que se van constituyendo, no sólo alimenta la curiosidad de los coleccionistas y señores que constituyen *Wünderkammern* admiradas y conocidas. Especialmente en el caso de la medicina, la comunicación de las observaciones por diversos medios (epístolas, comunicaciones)

termina constituyendo una aportación indispensable para ejercer una buena práctica profesional, junto a la sistematización aprendida en las universidades. Coleccionar objetos, hechos, *memorabilia,* es además la contraseña de la pertenencia a una élite de la sociedad y del saber. El término clave para comprender esta actitud es el de *historia,* que se refiere a una descripción esmerada y posible resultado de una experiencia directa, pero también al arte y la retórica de recoger datos y describir un objeto particular.

Un texto modelo: la Naturalis historia *de Plinio*

El texto antiguo que por excelencia muestra el entrelazamiento entre las competencias científicas específicas de sus comentadores y la exigencia de reproducir lo dictado, y que no por casualidad se vuelve a leer y comentar en este periodo, es una compilación enciclopédica latina del siglo I, ya conocida en el Medievo, la *Naturalis historia* de Plinio (23/24-79). En el Cuatrocientos la obra tiene un éxito sin precedentes; entre otros, numerosos médicos y naturalistas se miden con las ediciones de este y otros textos. La necesidad de identificar y estudiar las sustancias que eran de uso farmacológico, distinguiendo las auténticas, fue esencial a la hora de determinar el paso del estudio de los textos antiguos —no sólo el de Plinio, sino también los de los griegos Teofrasto (372 a.C.-287 a.C.) y Dioscórides (siglo I)— a la historia natural en sentido moderno. Igualmente esencial es la *expertise* en este campo desarrollada por figuras profesionales muy diversas, y motivadas por diversos intereses, en un arco que va de los enseñantes en la universidad y sus estudiantes a los especialistas, los farmaceutas, los coleccionistas y los comerciantes de rarezas naturales. Las obras de la tradición clásica sobre animales, plantas y sustancias de uso terapéutico se publican impresas como testimonio del interés que suscitan también en un público más amplio.

La disputa acerca de Plinio

Un episodio significativo en el tránsito de la filología textual a la historia natural es la disputa que tiene como objeto el texto de Plinio y tiene inicio a finales del siglo, en 1492. Nicolás Leoniceno (1428-1524) publica en efecto un duro ataque a la *Naturalis historia,* cuyos errores e ingenuidades enumera, subrayando, entre otras cosas, el escaso conocimiento botánico del autor latino. En su opinión, diversos autores árabes y medievales, que se habían equivocado en gran parte o habían leído de una manera errónea los grandes textos de la tradición griega, habían hecho suyos los errores de Plinio. A Leoniceno se oponen Angelo Poliziano (1454-1494) y Pandolfo Collenuccio (1444-1504); Hermolao Barbaro (*ca.* 1453-1493), por su parte, está más bien de parte de Leoniceno, pues considera poco confiable a Plinio. La disputa

La disputa entre Leoniceno y Benedetti

no se sitúa en el puro terreno filológico, aunque Leoniceno recurra a su excelente conocimiento de la lengua griega para remontarse hasta el sentido auténtico de los pasos de los textos antiguos, sino embiste

directamente la cuestión de las experiencias directas hechas por los contendientes. Autor de un comentario a Plinio publicado en los primeros años del siglo XVI, el médico vicentino Alejandro Benedetti (*ca.* 1450-1512) no puede evitar el enfrentamiento con Leoniceno. Los dos tienen una formación similar y han sido amigos durante largo tiempo, pero discrepan en la cuestión pliniana. Si Leoniceno considera obsoleto el homenaje a Plinio, Benedetti por su parte es el representante de un acercamiento menos filológico y más abierto a las observaciones, libre del homenaje debido a la lengua griega.

El filólogo humanista no es, pues, sólo un rétor, o un filósofo, o un literato, sino que a menudo está comprometido directamente en el frente de batalla de diversas prácticas científicas, entre las que la controversia no es la menos importante. Por otra parte, en estos mismos años los viajes de exploración —a Oriente y África— provocan, mucho antes del descubrimiento de las Américas, la llegada a Europa de una masa imponente de objetos naturales nuevos, muchos de los cuales son de interés botánico y farmacológico. Pero una mirada más atenta se dirige, a través de herborizaciones o colecciones de diversos tipos, también a diversas realidades italianas y europeas. El resultado es una filología de los objetos concretos; textos como el de Plinio o el de Dioscórides son sometidos a una cuidadosa revisión en la que las exigencias lingüístico-textuales caminan a la par de las de clasificación y comprensión de objetos no conocidos ni descritos por los antiguos. Los médicos se encuentran en primera fila en esta revolución filológico-científica, sea a causa de su formación en diversos ámbitos de la filosofía natural, sea a causa de los requisitos de la práctica terapéutica. De una actitud no diversa está investido también un sector, que se ha constituido recientemente, del saber médico, nacido en las universidades medievales en pleno periodo escolástico, como soporte de un mejor conocimiento del cuerpo humano ya descrito por los autores antiguos: la anatomía.

El filólogo humanista: un intelectual cabal

Véase también

Ciencia y tecnología "Un nuevo tipo de enfermedad: la sífilis y su propagación. Girolamo Fracastoro", p. 390.

EL SABER ANATÓMICO DE MONDINO DE' LIUZZI A LEONARDO DA VINCI

MARIA CONFORTI

Una de las leyendas de la historia de la medicina más acreditadas se refiere al aura de práctica "maldita" y, por tanto, prohibida que habría

envuelto a la práctica de la disección de los cuerpos en la edad premoderna. En realidad, como se ha demostrado en numerosos estudios recientes, la manipulación de los cadáveres para obtener diversos fines —embalsamamiento de personajes poderosos o conocidos, exigencias del culto cristiano y creación de reliquias, procesos de canonización, autopsia con fines legales— se impone bastante pronto en el Medievo occidental.

La introducción de la anatomía para uso didáctico

En el siglo XIII la Iglesia regula estrictamente la disección anatómica, en particular con la decretal de 1299 *Detestande feritatis* de Bonifacio VIII (*ca.* 1235-1303, papa desde 1294), aunque no la hostiga abiertamente. Entre los más ilustres objetos de disección se encuentran efectivamente los cadáveres de los papas; pero también en los conventos más humildes, o en las casas de la rica burguesía urbana, abrir *(sparare)* el cadáver se vuelve una práctica aceptable y a veces requerida. El médico y el cirujano no son al inicio más que profesionistas expertos en los *post mortem;* sólo con la creación de las universidades el saber anatómico difundido y transmitido por las profesiones médicas no universitarias, se formaliza con fines didácticos. En efecto, las anatomías no se desarrollan con una finalidad heurística, sino se configuran, al principio, esencialmente como acompañamiento al texto o a los textos usados con fines didácticos, y en los primeros siglos no producen innovaciones significativas en el plano de la observación. Entre los principales textos de anatomía antigua, recomendados por proporcionar una buena formación al médico, son una vez más las obras de Galeno (*ca.* 129-*ca.* 201). No nos han llegado otros textos, pertenecientes a la tradición alejandrina, de anatomistas que fueron célebres en la Antigüedad: entre ellos, Herófilo (*ca.* 335 a.C.-*ca.* 280 a.C.) y Erasístrato (330 a.C.-250 a.C.).

Las obras de Galeno

La anatomía didáctica probablemente es introducida por vez primera de un modo formal en la Universidad de Bolonia; pero sabemos que ya en la Escuela de Salerno se había impuesto la costumbre de anatomizar a los animales, especialmente a los cerdos, durante las lecciones. El protagonista de la revolución anatómica en la edad escolar es, pues, el redactor de un texto afortunado —como sucede más tarde, en el Quinientos, con Andrés Vesalio (1514-1564)— y no un innovador absoluto. Mondino de' Liuzzi (*ca.* 1270-1326) es uno de los alumnos boloñeses de Tadeo Alderotti (*ca.* 1215-*ca.* 1295) que escribe la *Anathomia* (1316), un manual —el único manual escolar de anatomía que se ha conservado— que se convierte en un estándar y permanece durante al menos dos siglos. Pero Mondino no es el primero ni el único que trabaja la anatomía; a lo sumo, la importancia de su libro reside en haber sido escrito para acompañar la disección con fines didácticos

La Anathomia

y, por tanto, en ser un testimonio directo de su uso y difusión. El texto tiene un enorme éxito universitario, en Italia como en el extranjero; Berengario da Carpi (1470-1550), activo en los años veinte del siglo XVI, considera que aún "no tiene igual". Estructurado según una secuencia que se habría vuelto canónica, y que reproduce el orden de los órganos sometidos a la putrefacción —los más frágiles, naturalmente, deben ser los primeros en ser observados—, el texto hace suyas la distinción de Galeno entre la región del vientre *(naturalis),* la torácica *(spiritualis)* y la de la cabeza *(animalis),* y la teoría de la tripartición de los espíritus, entidades invisibles destinadas a animar y vivificar el cuerpo. La observación es aún imperfecta, según estándares modernos, porque está calcada sobre la anatomía textual de orientación galénica, tanto que Mondino describe un útero con siete celdillas y un hígado con cinco lóbulos.

Desde sus orígenes, el escenario anatómico está dominado por el médico, que lo dirige y lo ilustra, con ayuda de los textos, pero también lo frecuentan otras figuras profesionales, en particular el cirujano, quien ha recibido el encargo de llevar a cabo la operación manual del corte y la preparación del cuerpo. Así, el cirujano adquiere por su participación en la disección un elemento ulterior de promoción social e intelectual en una época en que esta figura profesional corre con gran suerte.

La disección como práctica didáctica se impone en las universidades europeas pero también en otras instituciones, como los colegios de médicos y cirujanos, que tienen interés en que sus propios miembros estudien y practiquen la anatomía. Los médicos siempre están lamentándose de la escasez de cadáveres que se puedan examinar. Quien los proporciona es la autoridad política que puede "prestar" los cadáveres de los ajusticiados o en todo caso de personas que no están en grado de invocar su propio estatus social para sustraerse al *post mortem,* vivido casi siempre con desconfianza y horror; se trata, pues, casi siempre de extranjeros o a lo sumo de personas muertas en el hospital. En todo caso, por lo que se refiere a los primeros siglos, la anatomía sigue siendo una práctica con carácter ocasional y episódico, especialmente en los centros pequeños. Y también en las universidades más importantes la disección anual sigue siendo en la mayoría de los casos un momento ceremonial y ritual más que un verdadero y propio instrumento educativo. Las anatomías "verdaderas", aquellas cuyo carácter didáctico es real, siguen siendo episodios poco conocidos, y a menudo el maestro no las practica en público ante sus alumnos, sino en casas privadas.

Los autores principales

Entre los autores de anatomía más innovadores del Cuatrocientos se encuentra Alejandro Benedetti (*ca.* 1450-1512), un veronés que estudia en Padua,

donde se relaciona, entre otros, con Hermolao Barbaro (*ca.* 1453-1493), y a continuación con el humanista y filólogo Jorge Valla (1447-1500), autor innovador de obras de crítica histórica. Benedetti lleva a cabo en Padua un tirocinio anatómico; activo en ambientes venecianos, viaja a Grecia y Creta. Al parecer no ha enseñado jamás en la universidad, como sin embargo se ha dicho, probablemente porque su notoriedad deriva, entre otras cosas, de haber "inventado" el anfiteatro anatómico (un anfiteatro provisional), estructura arquitectónica destinada a tener un amplio éxito universitario, uno de cuyos primeros ejemplares fijos se construye precisamente en Padua. Benedetti, no obstante la riqueza de su cultura humanista, es efectivamente durante toda su vida un afortunado médico práctico, provisto de una amplia clientela. En 1495 recibe el nombramiento como médico militar y acompaña al ejército veneciano en la expedición contra Carlos VIII (1470-1498) de Francia. En 1502 se imprime la *Historia corporis humani sive anatomice,* su obra magna, no en la imprenta de Aldo Manuzio (1450-1515), a quien el autor conoce y frecuenta, sino en la imprenta de un editor menor, Bernardino Guerralda (siglos XV-XVI). Esto no obstante, el texto de Benedetti se posiciona como una obra exquisitamente humanista a partir del léxico que escoge, que privilegia el latín pero no rehúye la creación de calcas del griego, si es necesario. La cuestión de la terminología podría parecer una cuestión de detalle; por el contrario, es esencial para definir partes anatómicas conocidas aún de modo imperfecto y distintas entre ellas, no menos que para la creación de un léxico técnico que la medicina es una de las primeras disciplinas científicas en darse. La obra de Benedetti ilustra bien el carácter de profunda asimilación del pensamiento aristotélico que caracteriza la cultura médica de esos años; no obstante la adhesión a algunos principios del galenismo, éste ya es sometido sutilmente a discusión. Un elemento interesante de su texto, e indirectamente de crítica a la filosofía aristotélica de la naturaleza, es la cita frecuente de Platón (428/427 a.C.-328/327 a.C.), una fuente libre de toda sospecha, aunque no se use directamente con fines médicos. La propuesta cosmológica del diálogo platónico *Timeo* había tenido un inmenso éxito científico y fue utilizado de nuevo por el florentino Marsilio Ficino (1433-1499), junto con muchas otras fuentes, para la creación de una filosofía neoplatónica que también tiene ambiciones "médicas", para regular el régimen de vida del sabio.

Alejandro Benedetti y la anatomía

En el curso del siglo XV se apropian de la anatomía también otras figuras profesionales, no ligadas directamente a la curación: los artistas. En la ola de la renovada atención que se presta a la observación de lo real, los pintores y los escultores se dan cuenta de la necesidad de representar con realismo los músculos, los vasos sanguíneos y en general los elementos visibles en la superficie del cuerpo. En efecto, los textos de anatomía con carácter didáctico y docto de los que se ha hablado hasta ahora no contenían "figuras", en general carecían de estampas, o a lo sumo contenían ilustraciones

Los dibujos anatómicos

esquemáticas, más cerca del diagrama y los apuntes que de la representación realista de detalles del cuerpo. El máximo representante de este movimiento, que interesa a muchas de las escuelas de arte italianas y europeas, es Leonardo da Vinci (1452-1519), cuyos intereses científicos, que van incluso más allá del conocimiento del cuerpo humano, son bien conocidos. Sus dibujos anatómicos, aunque no procedan de la pluma de un técnico, son extremadamente detallados y sobre todo consideran también órganos internos, revelando de esta manera la participación del autor en las disecciones, pero también su interés en la medida del cuerpo y de sus partes, no menos que en la fisonomía. Desde principios del siglo XVI se impone gradualmente la idea de que el dibujo, la pintura y la escultura, por un lado, y la anatomía, por otro, pueden cooperar en la representación y descripción del cuerpo humano. De entonces en adelante el "escenario anatómico" se enriquece con un nuevo actor, precisamente el artista, encargado de representar lo mejor que puede lo que el anatomista desvela con su cuchillo. La misma cosa ocurre con los otros saberes, como la botánica, para los que es un paso indispensable representar realísticamente los objetos con el fin de clasificarlos. En el caso de la anatomía, como lo ha observado el historiador del arte Martin Kemp (1961-), la irrupción del artista en el escenario plantea problemas diversos y específicos, relativos más bien a la posibilidad de replicar y verificar formas "normales" (en cuanto que son distintas de las individuales y las patológicas) en los cuerpos humanos.

Véase también
Historia "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.
Filosofía "La polémica antiestoica y la recuperación de Boecio y Epicuro: filosofía y filología en Lorenzo Valla", p. 302; "Ficino y el hermetismo humanista", p. 328.

LA POLÍTICA SANITARIA EN LAS CIUDADES ITALIANAS. COLEGIOS Y DIPUTACIONES, CUARENTENA Y FARMACOPEAS

MARIA CONFORTI

Con la institución de corporaciones de oficios y magistraturas específicas que se ocupan de gestionar con profesionalismo tanto la salud pública como las relaciones entre médicos y pacientes, se va definiendo en los siglos XIV y XV un sistema articulado de la curación en las ciudades italianas y algunos reinos europeos.

La habilitación a la profesión de la medicina

La idea según la cual la salud pública y la higiene son sectores de la medicina científica es una conquista relativamente reciente en la historia europea; pero es mucho más antiguo el entrelazamiento entre políticas de la ciudad y del Estado y política de la salud. Por ejemplo, las ciudades griegas y las que formaban parte del Imperio romano tenían la costumbre de contratar médicos que cuidaban la salud de la población. Pero en las ciudades italianas y en algunos reinos europeos es donde se instituye en el Trescientos y Cuatrocientos un sistema articulado de corporaciones y magistraturas diputadas para reglamentar y regir no sólo la salud pública sino también las relaciones entre médicos y pacientes. En efecto, algunas de éstas se pueden insertar por diferentes títulos en el panorama de las corporaciones de oficios, y tienen carácter de organización profesional. Los colegios de médicos son un invento italiano (en Venecia, el colegio existía desde 1316), exportado luego exitosamente a toda Europa, aunque con características diferentes en las diversas áreas geográfico-culturales. Nacidos de la necesidad de diferenciar el profesionalismo de los médicos *physici* del de los otros médicos, especialmente de los médicos cirujanos, son la expresión de la élite de los médicos de ciudades y universidades; si la ciudad tiene un *Studium,* el colegio actúa en estrecho contacto con la institución. Su función principal es la de habilitar para el ejercicio de la profesión médica, controlando la preparación y conducta de sus miembros, pero gradualmente adopta también la función de regular la práctica de los otros médicos, y con este propósito se dota de una dependencia con poderes jurisdiccionales: el protomedicado, que resuelve los conflictos de competencia entre médicos, y entre médicos y pacientes.

Los colegios de médicos

Los colegios no siempre tienen la vida fácil y son vehementes los conflictos con otras instituciones y corporaciones. También otras autoridades están habilitadas para autorizar el ejercicio de la profesión: las ciudades, los soberanos, las autoridades eclesiásticas; y las corporaciones de oficios de otras profesiones, como los cirujanos y los especialistas, también terminan siguiendo el modelo del colegio médico. En el Cuatrocientos la pertenencia a los colegios todavía es relativamente abierta, en el sentido de que las candidaturas se aceptan todavía con facilidad, aunque se vaya a la exclusión de algunas categorías, como por ejemplo los no ciudadanos o los judíos. Si bien es cierto que la conflictividad entre *físicos (physici)* y otros tipos de médico está bastante controlada en Italia —por ejemplo, en diversas universidades existe la posibilidad de doctorarse en cirugía—, simplemente no se puede afirmar la supremacía del médico sobre los barberos-cirujanos, farmaceutas, parteras, vendedores ambulantes, y otras figuras de médico de cabecera, ni la convivencia totalmente tranquila de estas figuras, aunque los casos de cooperación entre médicos de cabecera son muy numerosos. En general se

sigue el principio según el cual el médico es el único que puede curar las enfermedades internas y prescribir medicamentos, pero la preparación de éstos se reserva al farmacéutico, cuyas farmacias podían ser inspeccionadas por el colegio. El cirujano realiza operaciones sobre la superficie del cuerpo, cura las fracturas y practica sangrías, pero bajo el control del médico; el barbero cirujano realiza sólo las operaciones más sencillas y las parteras se ocupan de los embarazos y partos; los vendedores ambulantes, finalmente, y otros empíricos, pueden tener licencia de vender medicamentos y remedios de su propia invención. En la realidad de los hechos, esta diferenciación no se observa estrictamente, y son frecuentes las superposiciones de competencias.

La superposición de competencias

Medidas contras las epidemias

Diferente, en cambio, es el caso de las magistraturas instituidas en diversas ciudades italianas y luego europeas después de la peste de 1347-1348 destinadas a contrarrestar e impedir en lo inmediato y en el futuro el surgimiento de epidemias y pestes. En Milán, Venecia, Florencia y otras ciudades y pequeños centros urbanos las magistraturas sanitarias se ocupan de la limpieza del aire, medio preventivo esencial para una medicina convencida de que las enfermedades derivan de los miasmas y, por tanto, del estado de las cloacas y el drenaje de las aguas putrefactas, de los canales y los restos animales que tiran como basura algunos artesanos, como los curtidores o los matanceros, pero también de los residuos de la elaboración de las plantas como el cáñamo y el lino. Un sector particularmente delicado es el de la regulación de la sepultura de los cadáveres. En caso de epidemias, las autoridades sanitarias comprenden, incluso contra el parecer de los *físicos (physici),* que es esencial tomar con rapidez medidas de cuarentena, desarrolladas en la segunda mitad del siglo XIV y durante el XV, y puestas en práctica sobre todo en las ciudades marítimas, aunque también en otras partes. La cuarentena puede concernir también las mercancías y otros objetos de intercambio (como las cartas), no sólo a los seres humanos; aunque, por tratarse de una medida fuertemente impopular, que causa graves daños al tránsito, debe recurrirse a ella sólo en caso que sea estrictamente necesario. Por tanto, es esencial la red de información sobre la difusión de las enfermedades. Luego, en el curso del Cuatrocientos se forman los lazaretos, lugares designados para acoger a los enfermos en caso de epidemia, para evitar que se contagie el resto de la población. No obstante su pésima fama, se trata de instituciones dotadas de una precisa organización que emplea personal sanitario —médicos, pero sobre todo cirujanos, más dispuestos a acometer un trabajo ingrato y peligroso—. Los lazaretos, a pesar de que se hayan creado como instituciones “de emergencia”, no son sino uno de los muchos

La limpieza del aire

Los lazaretos

ejemplos de una institución médico asistencial que comienza a difundirse en Occidente en este mismo periodo: el hospital.

Caritas *y hospicios*

Como ya se ha observado, la civilización bizantina y la islámica habían asistido al nacimiento y la consolidación del hospital, entendido como institución orientada a la asistencia y curación de los enfermos. A su origen y difusión habían concurrido diversos factores: el nuevo concepto de *caritas* elaborado por el cristianismo y retomado por el islam, la presencia de lugares de curación en las grandes instituciones de instrucción, el *patronato* y el apoyo que ofrecían los personajes importantes. En Occidente, el fenómeno había estado presente en los primeros siglos del cristianismo, pero había adoptado más bien el carácter de institución caritativa orientada a la población de las ciudades y a los peregrinos y viajeros: los hospitales eran hospicios para la recuperación de los pobres, vagabundos, peregrinos y expósitos. En el siglo XIV-XV, durante y después de la epidemia de 1348, se impone gradualmente en los hospitales italianos la función de curar a los enfermos, aunque jamás se pierde del todo, y de hecho se fortalece en ciertos aspectos, la función de asistencia pública y caridad. Los hospitales parecen puntos en

Los hospitales

la estructura urbana de las ciudades italianas, con características arquitectónicas específicas (pabellones, corredores) e innovadoras. Acogen tanto a hombres como a mujeres, que habitualmente pertenecen al estamento artesanal, con exclusión del estrato más alto de la población, que se cura en casa, y de los grupos más humildes. Al contrario de lo que se podría creer, las tasas de mortalidad no son dramáticas, y a menudo tienen buen nivel las condiciones higiénicas y la calidad del servicio que se presta.

Véase también
Historia "Las ciudades", p. 155.
Ciencia y tecnología "Un nuevo tipo de enfermedad: la sífilis y su propagación. Girolamo Fracastoro", p. 390.
Artes visuales "La ciudad entre utopía y realidad", p. 685.

UN NUEVO TIPO DE ENFERMEDAD: LA SÍFILIS Y SU PROPAGACIÓN. GIROLAMO FRACASTORO

MARIA CONFORTI

A finales del siglo XV se propaga una enfermedad desconocida, jamás catalogada por los autores antiguos: la sífilis. Hoy se formula la hipótesis de que fue introducida en Europa proveniente del continente americano, a consecuencia de las expediciones españolas; su absoluta novedad se

percibe en esa época con dificultades y reticencias, pero se cimenta en las futuras investigaciones médicas, superando el sistema tradicional aristotélico-galeno de referencia.

El miasma y el estigma social

En un pasaje de la *Anatomice* (1502) Alejandro Benedetti (*ca.* 1450-1562) reporta una de las primeras observaciones sobre las tumefacciones insólitas observadas en los huesos de una mujer muerta de "morbo gálico". Según su opinión, la enfermedad deriva del contacto sexual con un enfermo, y hasta ese momento no la ha conocido la medicina. En efecto, en los años noventa de ese siglo se propaga en Europa, con una rapidez que provoca el desconcierto de los médicos y la desesperación de los enfermos, una enfermedad desconocida y terrible: si bien no tiene efectos letales inmediatos, e incluso se caracteriza por tener largos periodos de aparente remisión, es causa de mutilaciones gravísimas y conduce a una vida de humillaciones y dificultades, además de tener efectos hereditarios no desdeñables.

Desde el primer momento resulta evidente que la sífilis se transmite por vía sexual; como ocurre siempre en estos casos, la enfermedad se asocia a nociones de pureza e impureza y, no obstante su amplia difusión, quienes la padecen sufren el golpe de un grave estigma social. En este caso, el grupo de los "esparcidores" es detectado entre las prostitutas, y la causa de la enfermedad se atribuye en primera instancia a los pecados de las mujeres que ejercen esta profesión y a los de aquellos que tienen relaciones sexuales con ellas.

La sífilis

El esfuerzo por "alejar" el mal queda registrado también en la variación de sus nombres. Entre otros nombres, se define como morbo *gálico, español, napolitano, hindú, polaco, alemán,* con la clara intención de identificar preferentemente a los difusores con una población o nación enemiga. En efecto, la enfermedad parece haber tenido origen en Italia, y su difusión se observa por vez primera en el ejército de Carlos VIII (1470-1498), que había conquistado el reino de Nápoles. La palabra "sífilis", un neologismo grecizante, se remonta a 1530, cuando el médico Girolamo Fracastoro (*ca.* 1478-1553) describe la enfermedad en el poema autobiográfico *Syphilis, sive de morbo gallico.*

La insuficiencia de los saberes antiguos

La disputa que inmediatamente se enciende se refiere, sin embargo, a la novedad de la enfermedad, cuya sintomatología, impresionante por la evidencia de sus *síntomas* y la rapidez de su evolución, no reportaba ningún autor antiguo conocido. Nicolás Leoniceno (1428-1524), así como otros médicos

contemporáneos suyos, considera que se perdieron los textos que contenían su descripción. Para él, como para los defensores más aguerridos de un retorno a las fuentes antiguas y más puras de la medicina, la sabiduría de los griegos no podía ser más que una cima inalcanzable, que a los modernos sólo les era concedido recuperar, pero no modificar o enriquecer. Pero los más advertidos, como precisamente Benedetti, la describen sin vacilar como una enfermedad del todo nueva. Aún no se ha resuelto definitivamente la cuestión. En efecto, no obstante que periódicamente se anuncie el hallazgo de restos humanos anteriores a la llegada de los europeos a las Américas, y que tendrían rastros de lesiones sifilíticas —particularmente evidentes en el nivel óseo—, hasta ahora no se han encontrado pruebas científicas convincentes ni para confirmar la presencia de la sífilis en Europa antes de los últimos años del siglo XV ni la existencia de síndromes atenuados pero atribuibles a la bacteria *treponema pallidus,* que causa la enfermedad.

Una enfermedad nueva

Así pues, se puede formular la hipótesis de que efectivamente la enfermedad fue introducida en Europa desde el continente americano a consecuencia de las expediciones españolas, y que su desastrosa propagación y su peligrosidad se deben a la ausencia en las poblaciones aquende el océano de la inmunidad adquirida que protegía, al menos parcialmente, a las poblaciones amerindias. Por otra parte, es importante subrayar que el intercambio de enfermedades infecciosas con el mundo "nuevo" fue totalmente desequilibrado y desventajoso para las poblaciones americanas nativas. Aparte de los desastrosos efectos demográficos de la explotación colonial, que no tuvo ninguna consideración de las culturas y los usos que encontraba, configurando de esta manera casos de auténticos genocidios, las enfermedades importadas por los europeos, incluso aquellas que no eran altamente letales, como la viruela, diezmaron poblaciones que precisamente tenían bajas o nulas defensas inmunitarias específicas.

Nuevas farmacopeas

Así pues, la medicina tiene, como ya había ocurrido con las nuevas especies botánicas y los remedios, el deber de "catalogar" y aceptar realidades nosológicas y patológicas ajenas al cuadro de la ciencia constituida. Lo cumple con dificultades y resistencias comprensibles. No es casualidad que los dos principales medios terapéuticos empleados contra la sífilis sean las infusiones de guayacán (la "madera santa"), una planta que proviene también de las islas del Caribe, y las unciones y fumigaciones de mercurio, características de la medicina química. Estas últimas, debido a la extrema toxicidad del metal, tienen efectos colaterales casi peores que la enfermedad: caída de los dientes y cabellos, graves lesiones cutáneas, y hasta la muerte del paciente. Ambos remedios provienen de farmacopeas "nuevas",

Guayacán y mercurio

uno por razones geográficas y otra porque se origina y utiliza en un ámbito como el de la práctica química extraña y a menudo hostil a la medicina oficial. La endemia de sífilis causa también otro efecto, visible a largo plazo y por tanto atribuible más al siglo XVI que al XV: la creación de los hospitales para enfermos incurables. Como hemos visto, las instituciones hospitalarias se van transformando precisamente en este periodo, perdiendo su carácter de recuperación genérica de peregrinos, vagabundos, niños abandonados, para convertirse en instituciones con un carácter más específicamente médico-asistencial. La sífilis contribuye sea a incrementar la construcción y la difusión —se instalan hospitales para enfermos incurables en casi todas mayores ciudades italianas, y a menudo han conservado este nombre a lo largo de los siglos, aun cuando hayan sido destinadas a otras funciones—, sea a poner en evidencia, tanto en el escenario urbano como en el médico, una enfermedad crónica cuya causa no ha de buscarse en el régimen de vida o en la constitución física individual, sino en un impreciso "veneno" que ataca las partes más íntimas del cuerpo. En los hospitales de Incurables se atiende —dentro de los límites en que esto puede ocurrir— a estos enfermos, distribuyendo gratuitamente la madera santa y otros medicamentos y reorganizando de modo significativo la arquitectura de estas instituciones.

Los hospitales "para enfermos incurables"

EL REPLANTEAMIENTO CIENTÍFICO

En el plano de la reflexión científica y la etiopatogénica, la aparición de la sífilis marca una transformación que en principio parece tener escasa importancia, pero sienta las bases de una de las revoluciones más significativas en el pensamiento médico: el descubrimiento del mundo de lo infinitamente pequeño y el reconocimiento del papel desempeñado por agentes patógenos vivos. La microbiología es una ciencia de finales del siglo XIX, pero el saber médico se ve obligado ya desde el principio del siglo XVI a tomar nota de fenómenos incompatibles con el cuadro explicativo aristotélico-galeno. Para la medicina antigua la explicación de las enfermedades contagiosas y epidémicas había de buscarse en el aire malo, en los miasmas que liberaba la tierra, o tenían su origen en fenómenos celestes. Haciendo un poco de esfuerzo, también el fenómeno del contagio puede ser colocado dentro de este cuadro, y los brotes periódicos de la peste se explican efectivamente en términos miasmático-epidémicos. En el caso de la sífilis no es posible hacer esta adaptación. La evidencia de que el contagio ocurre por vía sexual, y su carácter exclusivo para determinar la enfermedad, son empíricamente evidentes, y lo más que se puede conceder es que desempeña un papel la "constitución" de cada individuo en particular, siendo más o menos receptivos y vulnerables a la infección.

Los orígenes de la microbiología

No se puede invocar ningún miasma para explicar un mal cuya irrupción está ligada de una manera tan evidente a episodios específicos de contacto con enfermos o enfermas. Se piensa que la "podredumbre", considerada la causa material de la enfermedad, puede tener su origen en el cuerpo de un enfermo que luego la transmite a otro; pero también esta explicación presenta problemas que no son indiferentes. Lentamente se abre camino la hipótesis según la cual el veneno de la sífilis puede ser de alguna manera algo "vivo". El médico veronés Girolamo Fracastoro, cuyo poema, se ha dicho, influido por el *revival* de las antiguas teorías atomistas, y en particular las de Lucrecio, distingue la causa del mal que lo había afectado en *seminaria,* entidades capaces de trasmitirse de un individuo a otro y "germinar", del mismo modo que lo hacen las semillas de las plantas en el organismo. El camino que lleva a reconsiderar el cuadro gnoseológico y etiopatogénico antiguo lo abre así una enfermedad que provenía del Nuevo Mundo.

Seminaria

Véase también

Ciencia y tecnología "Textos antiguos y nuevos saberes: botánica y medicina", p. 381; "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.

Alquimia y química empírica

ALQUIMIA Y ALQUIMISTAS

Antonio Clericuzio

A pesar de las prohibiciones y condenas, en el Cuatrocientos la alquimia consolida su posición en las cortes y se liga cada vez más a la medicina. Los textos de alquimia, aunque no originales desde el punto de vista teórico, tienen una amplia difusión en diversos ambientes de la cultura europea. En este siglo se difunde la práctica de ilustrar los manuscritos de alquimia con imágenes que casi siempre tienen carácter simbólico y rara vez el fin de proporcionar instrucciones prácticas. El interés en la alquimia se liga al renacer del hermetismo y a la magia, como lo muestran las obras de Ficino y Lazzarelli.

Los textos de alquimia y la función de la alquimia

En su mayoría, las obras de alquimia del siglo XV son compilaciones que asignan un papel predominante a la práctica respecto de la teoría. Se asiste a una rica producción y amplia difusión de manuscritos de alquimia, presentes en número considerable en las bibliotecas de los humanistas más conocidos de la época, como las de Nicolás de Cusa (1401-1464), Basilio Besarión (1403-1472) y Nicolás Leoniceno (1428-1524). La amplia circulación de los textos es indicio de que la alquimia se practica o despierta un interés cada vez más difundido en los varios ambientes de la sociedad europea, particularmente en el de los médicos; esto ocurre a pesar del halo arcano que continúa caracterizando los escritos de alquimia. En estos años se difunde la práctica de ilustrar esos manuscritos con imágenes que casi siempre tienen carácter simbólico y rara vez la finalidad de proporcionar instrucciones prácticas. Como en otras disciplinas, también en la alquimia se desarrolla un método de acercamiento de carácter histórico-filológico, que es origen de bibliografías y ediciones de textos.

Un acercamiento histórico-filológico

La difusión de ideas y obras de alquimia fuera de los ambientes de la alta cultura, en particular mediante las numerosas traducciones hechas del latín y la composición en lengua vulgar de textos de alquimia, es el indudable efecto de un crecimiento del número de quienes la practican. No pocos autores, preocupados porque los secretos del arte de la alquimia puedan terminar en las manos de individuos sin escrúpulos, sienten la necesidad de hacer

una distinción entre verdaderos alquimistas e impostores. El creciente interés por la alquimia en varios ámbitos de la sociedad suscita las intervenciones de las autoridades políticas, que se agregan a las condenas de las autoridades eclesiásticas. Después de la decretal *Spondent* (1317), con la que Juan XXII (*ca.* 1245-1334, papa desde 1316) había condenado la alquimia, en 1399 en Cataluña el inquisidor de la corona de Aragón Nicolás Eymerich (1320-1399) escribe un *Tratado contra los alquimistas,* en el que contrapone las obras de la naturaleza a las del arte y afirma que sólo Dios podría convertir la plata en oro y el plomo en plata; de tal manera que —concluye el inquisidor— los alquimistas han de considerarse falsificadores o, peor aún, nigromantes. Las intervenciones de las autoridades políticas se orientan a impedir y sobre todo a controlar la transmutación de los metales: en 1380 un edicto de Carlos V (1338-1380) de Francia prohíbe la práctica de la alquimia; en 1403 Enrique IV (1367-1413) condena en Inglaterra el ejercicio de la transmutación de los metales; y en 1468 el Senado de Venecia emite un edicto análogo. Pero las prohibiciones no ponen absolutamente fin a las prácticas de la alquimia, que continúan difundiéndose en varios lugares, pero determinan un control más fuerte de los reyes sobre las actividades de los alquimistas. El alquimista inglés, George Ripley (*ca.* 1415-*ca.* 1490), habla de frecuentes encuentros de alquimistas en Londres —hasta en la catedral de Westminster. Al terminar la Guerra de los Cien Años (1453) se envían al soberano numerosas peticiones de alquimistas ingleses para que dé su consentimiento a la transmutación de los metales. En la corte de Félix V (1383-1451, antipapa de 1440 a 1449) realiza su obra Guillermo Fabri (primera mitad del siglo XV), médico, jurista y secretario del papa. En el siglo XV se desarrolla la iconografía alquimista, a menudo en conexión con textos precedentes, de contenido más doctrinal y simbólico que práctico. Los numerosos códices membranáceos ricamente miniados dan testimonio de importantes comisiones y muestran que la alquimia goza de una presencia bien consolidada en las cortes europeas. Sin embargo, la condición del alquimista es más bien incierta: expuesto a las consecuencias de los fracasos del *opus,* a menudo confundido con falsificadores y aventureros sin escrúpulos, víctima de amenazas o hurtos si se considera que está en posesión de los secretos del arte, el alquimista lleva una vida errabunda, con altibajos de la fortuna, tratando constantemente de entrar en contacto con otros practicantes.

Eymerich contra los alquimistas

La iconografía alquimista

Las doctrinas y las imágenes alquimistas

A finales del siglo XIV se pueden distinguir dos tradiciones diferentes en la alquimia latina: la metalúrgica, cuya finalidad es la transmutación de los metales, y la médica, que tiene como cometido la preparación del *elixir* con el cual se puede prolongar la vida, no menos que la destilación, a partir de

compuestos orgánicos e inorgánicos, de la quintaesencia. La primera tradición se basa sobre todo en la *Summa Perfectionis* del Pseudo Geber, escrita por Paolo de Taranto a finales del siglo XIII; la segunda se funda en textos atribuidos a Raimundo Lulio (1235-1316) y Arnaldo de Villanueva (1240-1311) por lo que se refiere al elíxir y a Juan de Rupescissa (*ca.* 1310-1365) para la destilación y extracción de la quintaesencia. La producción de textos alquimistas se diversifica en una pluralidad de géneros: recetarios, obras de carácter simbólico, pseudo epígrafes, epístolas, manuales, compendios, colecciones de "dichos" o aforismos obtenidos de las mayores autoridades del arte —colecciones que fijan progresivamente un canon de textos y autores. Una de las novedades del Cuatrocientos es la producción poética, sea en lengua latina que en las lenguas nacionales, de obras de alquimia. Entre las obras en verso cabe señalar el *Compound of Alchemy* de George Ripley, el *Ordinal of Alchemy* de Thomas Norton (*ca.* 1433-*ca.* 1513), que siguen las doctrinas de la alquimia luliana, y la *Crysopoeia* del italiano Juan Aurelio Augurello (1454-1537). Este último introduce la alquimia en el interior de la cultura humanista, estableciendo un nexo, que luego se volverá a encontrar en muchas obras de alquimia del siglo sucesivo, entre alquimia, mitología y filosofía. Aunque permanezca ajena a la enseñanza universitaria, la alquimia es objeto de debates entre filósofos de la naturaleza, como por ejemplo Pietro Pomponazzi (1462-1525), quien en sus cursos universitarios sobre la *Meteorica* de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) discute el estatus del arte alquimista. Para Pomponazzi no es imposible la transmutación de los metales, pero sus inevitables efectos desastrosos sobre la economía y la política inducen, según su parecer, a considerar con mucha cautela la difusión de semejantes investigaciones.

Tradición metalúrgica y tradición médica

Las investigaciones de los alquimistas del siglo XV se estructuran en torno de las teorías de grandes maestros —sobre todo Pseudo Geber y Pseudo Lulio— y no raras veces efectúan un sincretismo de las varias concepciones. A menudo los nuevos textos aparecen bajo los nombres de los grandes autores, pero todavía más a menudo reportan los nombres de los verdaderos autores, personalidades menores que evidentemente forman parte de la numerosa comunidad de los alquimistas. Al incremento numérico de las obras se agrega una menor originalidad de la parte teórica con respecto a los dos siglos precedentes: en efecto, se vuelven a proponer las doctrinas que circulan bajo el nombre de Geber latino, Raimundo Lulio y Arnaldo de Villanueva, así como las doctrinas formuladas por Juan de Rupescissa, si bien en algunos casos están mejor sistematizadas. Encontramos el *elixir* luliano, la extracción de la quintaesencia, el oro potable, la piedra filosofal y el mercurio de los filósofos. También se vuelven a proponer las finalidades tradicionales de la alquimia (terapéuticas, farmacológicas, trasmutatorias, artesanales). Lo que caracteriza los tratados del siglo XV es el papel cada vez más relevante que asume la destilación, a la que Rupescissa

Dos maestros: Pseudo Geber y Pseudo Lulio

ya ha atribuido una importancia central en la alquimia y en la medicina. La destilación hecha con finalidades únicamente farmacológicas tiene como objetivo separar las partes puras y volátiles de las partes más gruesas y pesadas; la más estrictamente alquimista tiene como objetivo convertir la entera sustancia de partida en una nueva sustancia purísima. Mientras la destilación que se lleva a cabo con objetivos farmacéuticos requiere de alambiques y, en general, de vasos con una o más aberturas, la destilación alquimista se desarrolla en vasos herméticamente cerrados; pero esta distinción no implica una nítida separación entre alquimistas y destiladores. Entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI se asiste —sobre todo en los Estados alemanes— a la producción de numerosas obras dedicadas a la destilación, en las cuales se introducen a menudo doctrinas y prácticas alquimistas.

La destilación

No faltan obras como el *Libro de la Santa Trinidad* (en alemán vulgar, compuesto entre 1416 y 1419), o la *Aurora Consurgens,* que tienen un contenido no sólo operativo, sino simbólico y religioso. La *Aurora* contiene citas bíblicas y la recorren de principio a fin temáticas sapienciales y proféticas: "Venid a mí y seréis iluminados […] ánimo, hijos, venid: os enseñaré la ciencia de Dios". Aquí la transmutación de los metales tiene un carácter no sólo práctico-operativo, sino simbólico: la transmutación es el símbolo del paso del hombre pecador a un estado de perfección espiritual. En estas dos obras, que marcan la aparición de la alegoría alquimista-religiosa, se da un estrecho lazo entre palabras e imágenes —lazo que se volverá cada vez más estrecho en la alquimia del Renacimiento—. En la imagen alquimista conviven abstracción y realismo, simbolismos y finalidades didascálicas. Imágenes recurrentes en la iconografía alquimista son el Sol, la Luna, el árbol, el dragón, el *uroborous* (la serpiente que se muerde la cola), el unicornio, el pavorreal, la fuente, el hermafrodita, el águila, el connubio —imágenes éstas que representan metales, fases del *opus* o bien el proceso mismo de perfeccionamiento y purificación de la materia. El significado de las imágenes no es un significado fijo, sino variable, y depende de los diferentes contenidos culturales y doctrinales, de tal manera que su decodificación es una obra bastante compleja. Los manuscritos de la *Aurora* y del *Libro de la Santa Trinidad* contienen miniaturas que simbolizan las diversas operaciones alquimistas. En el *Libro de la Santa Trinidad* (Codex Germanicus 598 de la Staatsbibliothek de Múnich de Baviera) encontramos la imagen de un leproso que está de rodillas, con las manos atadas, a punto de ser decapitado por un carnicero que también es leproso —muy probablemente se trata de una representación simbólica de la destilación. En una imagen de la *Aurora* el macho y la hembra, que tienen respectivamente como cabeza el Sol y la Luna, combaten mientras cabalgan sobre el león (el macho) y el grifo (la mujer). La imagen del combate, que contiene muchos otros símbolos, al parecer representa los dos principios alquimistas: el azufre (león) y el mercurio (grifo).

Abstracción y realismo

Alquimia y medicina: de Miguel Savonarola a Marsilio Ficino

A finales del siglo XIV ya es muy sólido el lazo entre alquimia y medicina, y la quintaesencia, el elíxir y el oro potable comienzan a ser objeto del interés de los médicos. Aunque es crítico con respecto al halo arcano que caracteriza los textos de alquimia, el médico patavino Miguel Savonarola (*ca.* 1385-1466) afirma que sigue las enseñanzas contenidas en los textos de alquimia atribuidos a Raimundo Lulio. Está convencido de que el oro potable es una quimera, pero respecto a la transmutación de los metales adopta un punto de vista favorable; sobre todo está convencido de que se puede obtener el *elíxir* que prolonga la vida. Su interés en la alquimia (aunque está acompañado de no pocas dudas) se manifiesta sobre todo en los escritos de farmacología, en los que persigue el uso de productos alquimistas en medicina, en particular remedios de origen mineral. La investigación en torno a la preparación del oro potable, probablemente estimulada por las pestes recurrentes en los siglos XIV y XV, involucra a numerosos médicos, entre los cuales está Guillermo Fabri, médico de Félix V. Las virtudes terapéuticas del oro derivan de su perfección e incorruptibilidad, pero también de su lazo con el Sol, que da vida, y con el corazón, origen de los espíritus vitales. En el *De Vita* Marsilio Ficino (1433-1499) escribe: "el oro es apreciado por todos sobre todas las cosas, como la cosa más templada de todas, la más inmune a la corrupción y, por tanto, puede templar el calor natural". El oro potable no es sólo un agente curativo, sino que también se puede emplear con utilidad para prolongar la vida. Ficino no se limita a considerar los usos médicos de la alquimia: afirma también que el espíritu extraído del oro puede transformar y vivificar los metales. En el Quinientos, Ficino se convertirá en una de las autoridades a las que se atribuyen escritos de alquimia posteriores, acreditando la imagen de Ficino alquimista. Seguidor de Ficino, Ludovico Lazzarelli (1450-1500) une alquimia y hermetismo, atribuyendo a Hermes el papel de fundador de la magia y la alquimia. La alquimia, para Lazzarelli, tiene el doble cometido de perfeccionar los metales y preparar poderosos fármacos para curar el cuerpo. Lazzarelli no se limita a subrayar la utilidad de las investigaciones alquimistas, sino también insiste en el carácter ético-religioso del arte de la alquimia: propone que los fármacos obtenidos por los alquimistas, al ser don divino, se distribuyan gratuitamente a los pobres.

Un elíxir *de larga vida*

Las virtudes terapéuticas del oro

Véase también
Filosofía "Nicolás de Cusa, docta ignorancia y filosofía de lo infinito", p. 307; "Ficino y el hermetismo humanista", p. 328.
Ciencia y tecnología "Traducciones y descubrimientos de nuevas fuentes antiguas: el retorno de los textos griegos", p. 379.

La revolución cultural de los saberes técnicos

LA CULTURA DE LAS MÁQUINAS: PRÍNCIPES, INGENIEROS, HUMANISTAS

ANDREA BERNARDONI

Durante el siglo XV toma progresivamente forma y visibilidad públicas una nueva categoría sociocultural de hombres de formación técnico-artística que se distingue de sus predecesores medievales por la autoconciencia que tienen de su identidad cultural. Esta nueva figura de artista-ingeniero se caracteriza principalmente, además de por la producción de bienes materiales, por la creación de un bagaje de conocimientos comunes de donde parte una tradición escrita para conservar, transmitir y propagar el saber técnico.

EL RENACER DE LAS TÉCNICAS

Los protagonistas de la llamada revolución técnica medieval, a quienes se deben los inventos de dispositivos técnicos fundamentales, como la biela-manivela, la dirección en el eje delantero, el estribo, los arneses del caballo, la pólvora de disparo, la rotación trianual de los cultivos, el arado pesado, el trabuco, la brújula y las soluciones arquitectónicas de la construcción gótica, han ingresado en la historia de manera silenciosa y anónima, sin dejar rastros de su identidad. Por más que la técnica constituya un elemento de vital importancia para la sociedad medieval, los protagonistas de esta categoría cultural revisten un papel social subalterno, caracterizado por un horizonte intelectual que todavía está limitado al conocimiento del "cómo hacer".

A partir del siglo XIV, gracias a la progresiva toma de conciencia del valor económico, militar y cultural de los conocimientos técnicos, el artista-ingeniero, que responde a todas estas exigencias, se vuelve uno de las principales referentes de la sociedad de la Edad Media tardía y la renacentista. Este crecimiento social estimula a los artistas a arriesgarse en un arduo proceso de recalificación cultural para emanciparse de la condición de subalternos respecto a los humanistas, que en este periodo constituyen los principales exponentes de la cultura al servicio de los príncipes y las magistraturas

Los artistas-ingenieros

de las ciudades. A la vuelta de pocos decenios los artistas-ingenieros se transforman de simples operadores indoctos, literariamente mudos, en autores de textos con pretensiones de organicidad que toman como modelos los tratados técnicos de la Antigüedad, restituidos hace poco en toda su integridad precisamente por los humanistas. El resultado de estos esfuerzos conduce a una transformación gradual de los tratados técnicos, que en el lapso de medio siglo abandonan la forma de legajo desordenado, característica del libro de taller y del recetario, para adoptar la de tratado ilustrado en el que las máquinas y las soluciones técnicas se organizan por tipologías y se presentan por medio de dibujos rigurosos.

El escenario dentro del cual tiene lugar el proceso de emancipación cultural de los ingenieros y su ascenso social es el de las cortes y las ciudades renacentistas. Príncipes como Segismundo Pandolfo Malatesta (1417-1468) en Rímini y Federico de Montefeltro (1422-1482) en Urbino se cuentan entre los principales promotores de la cultura técnica y hacen del mecenazgo un instrumento para legitimar y consolidar su poder. Ambos construyen su imagen pública como hábiles condotieros militares y tratan de encontrar consenso político, sea dentro que fuera del propio Estado, haciéndose promotores de importantes iniciativas culturales y obras arquitectónicas.

Los mecenazgos, promotores de la cultura técnica

Estos príncipes ven la cultura como un instrumento de poder y se empeñan a fondo en transformar sus cortes de presidios militares en centros de irradiación cultural dotados de imponentes bibliotecas, en las que coleccionan obras de autores antiguos y modernos. El sistema del mecenazgo procrea un nuevo ámbito cultural, paralelo al de las universidades y la cultura monástica, en el que los principales protagonistas son los humanistas y los artistas, y es en este contexto donde se redactan los primeros tratados de ingeniería militar y civil. Para satisfacer el interés y la curiosidad de sus mecenas, algunos humanistas se ocupan en redactar tratados sobre el arte de la guerra, inaugurando una tradición literaria que evoca a los protagonistas de la ingeniería antigua romana y alejandrina y contribuye a consolidar y ampliar el contexto cultural para la recepción de la cultura técnica: pensamos en la publicación del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1406-1472) y el *De re militari* de Roberto Valturio (1405-1475) y también en los intentos sistemáticos de reconstruir el aparato iconográfico del *De architettura* de Vitruvio (siglo I a.C.), en los que se ocupan conjuntamente ingenieros y humanistas. Los autores de los primeros tratados de maquinaria no son técnicos directamente ocupados en el desarrollo de la tecnología militar y civil, sino hombres cultos, que suelen ser médicos con una preparación humanista, que desempeñan cargos de secretaría o prestan servicio militar.

Guido de Vigevano

El libro de máquinas más antiguo producido en el ambiente cortesano del Medievo tardío es el *Texaurus Regis Francie,* del médico Guido de Vigevano (*ca.* 1280-*ca.* 1349), realizado en 1335 en las cortes de Carlos *el Hermoso* (1294-1328) y Felipe VI de Valois (1293-1350), a quien está dedicado. Esta obra, que el autor dice haber compilado para apoyar la idea de realizar una nueva cruzada para la liberación de Tierra Santa, presenta un aparato iconográfico en el que se ilustra una serie de máquinas de guerra, que en gran parte se pueden remontar a tratados militares de la tradición de la Antigüedad tardía y bizantina. En la selección y descripción de estas máquinas aflora el interés que tiene el autor por las estructuras modulares y los carros semovientes que integran un sistema de tracción por medio de energía humana y eólica. Por más que el dibujo continúe desempeñando un papel subalterno con respecto a la palabra escrita, el tratado de Guido de Vigevano representa el primer intento de integración de descripción gráfica y verbal, con el fin de llegar a una caracterización cuantitativa de la máquina. Los dibujos del *Texaurus* fueron realizados mediante innovadores recursos gráficos bidimensionales que, aunque difíciles de descifrar, ofrecen una precisa escansión cinemática de la máquina, a la que se asocia también una puntual descripción verbal que proporciona las dimensiones de las partes orgánicas principales. La tradición manuscrita que inaugura el *Texaurus* de Guido de Vigevano encuentra continuación en la Alemania y la Italia del siglo XV.

La ilustración de las máquinas de guerra

Véase también

Ciencia y tecnología “Los humanistas ingenieros: Giovanni Fontana y Roberto Valturio”, p. 402; “Los ingenieros militares alemanes”, p. 404.

LOS HUMANISTAS INGENIEROS: GIOVANNI FONTANA Y ROBERTO VALTURIO

Andrea Bernardoni

El creciente interés de los príncipes por la ingeniería militar y civil, pero también la curiosidad que despertaban en los humanistas los dispositivos mecánicos antiguos y modernos determinan la compilación de álbumes de dibujos y códices finamente miniados en los cuales se vuelven a evocar poderosas máquinas bélicas de la Antigüedad y se promueven los sueños tecnológicos de los contemporáneos.

Curiosidad técnica y culto a lo antiguo

En la Italia del siglo XV el primer tratado técnico que puede ser semejante a la tradición de la ingeniería culta inaugurada por el *Texaurus* de Guido de Vigevano (*ca.* 1280-*ca.* 1349) es el *Bellicorum instrumentorum liber* del médico patavino Giovanni Fontana (1395-¿?). También en este caso se trata de una colección de máquinas y dispositivos hidráulicos y mecánicos en la que, sin embargo, pese al título, la tecnología civil supera con mucho a la militar. El tratado conserva el estilo desordenado característico de los cuadernos de inventarios de bodega, en los que se toma nota de las máquinas como si se tratara de dispositivos curiosos capaces de producir efectos maravillosos, pero sin plantear ningún tipo de análisis técnico-científico. Esta obra, sin embargo, es de una altura intelectual superior a la de la tradición alemana y de modo particular los estudios sobre los relojes parecen estar desvinculados de fines prácticos y orientados principalmente al problema de la cuantificación del tiempo.

El Bellicorum instrumentorum liber *de Fontana*

Otra obra que muestra de manera ejemplar el interés y el fervor creativo que animan el mundo de las técnicas hacia mediados del siglo XV es el *De re militari* de Roberto Valturio (1405-1475), compilado en Rímini en 1455 a iniciativa del príncipe Segismundo Pandolfo Malatesta (1417-1468). Valturio es un humanista carente de formación y experiencia técnicas que realiza su tratado trabajando exclusivamente sobre fuentes de naturaleza escrita y siguiendo las sugerencias de su señor y mecenas. El resultado de esta colaboración es un compendio de la tecnología antigua y moderna cuya finalidad va más allá de la dimensión operativa e ingenieril, teniendo como objetivo más la promoción política y militar del mismo Pandolfo Malatesta y el impacto psicológico que los dibujos de las poderosas máquinas de guerra tendrían en sus rivales. El *De re militari* es el primer tratado realizado por iniciativa de un príncipe con propósitos político-militares, y quizá la demostración más importante del modo en que las cortes renacentistas eran el contexto social más interesado en promover la "investigación tecnológica". La obra de Valturio es objeto de un éxito considerable y después de varias copias manuscritas es la primera obra de carácter técnico que se publica impresa en 1472.

El De re militari *de Valturio*

Es difícil establecer el grado de involucramiento efectivo de autores como Fontana y Valturio en la resolución de problemas tecnológicos. Por más que sus noticias biográficas sean escasas, el hecho de que escribieran en latín y desempeñaran profesiones de médico y secretario inducen a suponer que tenían una formación universitaria y que por tanto se orientaron a la tecnología en un segundo momento, durante el servicio militar o en el desempeño de alguna función en la administración pública. De todas maneras, la clara intención pedagógica de estos tratados, en los cuales se subraya la utilidad

de la máquina y su continua actualización, es el síntoma más evidente del cambio cultural en curso, el preludio de la emancipación cultural de los técnicos mismos que caracteriza a la segunda mitad del siglo XV.

En estos primeros tratados se insiste en el valor que los antiguos atribuyen a la máquina y se promueven la recuperación y el desarrollo de su tecnología; sin embargo, la contribución más importante a la historia de la tecnología debe buscarse en el hecho de que en tales tratados se muestren, por vez primera en la Edad Moderna, las potencialidades explicativas del dibujo. A diferencia de los libros de oficio, en los cuales se anotan los secretos y las experiencias técnicas de los talleres artesanales, estos tratados se escriben con propósitos de divulgación; su principal intención es comunicar y no proteger un conocimiento tecnológico.

La colaboración entre artistas y humanistas en la redacción de estos tratados promueve un provechoso intercambio cultural entre protagonistas de esferas culturales diversas: por un lado, el autor que posee los instrumentos lingüísticos e intelectuales para acceder a los tratados técnicos de la Antigüedad, griegos y romanos; por otro, el artista, que por medio del dibujo está en grado de devolverles plena visibilidad a las máquinas de los antiguos. Trabajando en estrecho contacto con los humanistas en la recuperación gráfica de la ingeniería de los antiguos, los artistas tienen manera de acercarse a la tecnología desde una perspectiva diversa a la de la praxis efectiva del hacer, encontrándose involucrados en una actividad de carácter filológico en la que están llamados a emitir juicios sobre máquinas de las que sólo existe una descripción verbal y a tratar de traducirlas en imágenes. Medirse con la técnica antigua por medio del dibujo desempeña un papel fundamental para el desarrollo teórico de las artes y los problemas conexos con la reproducibilidad gráfica de una máquina inducen a los técnicos a comprender las potencialidades hermenéuticas y heurísticas del dibujo, que en poco tiempo se convierte en el instrumento principal de su profesión.

Una intervención pedagógica

Véase también

Ciencia y tecnología "Los ingenieros militares alemanes", p. 404; "Clásicos y ciencia", p. 433; "Entre teoría y praxis", p. 436.

LOS INGENIEROS MILITARES ALEMANES

ANDREA BERNARDONI

En la Alemania de finales del siglo XIV se asiste a un progresivo renacer del pensamiento técnico que en poco tiempo conduce a la realización de

códices manuscritos finamente ilustrados. En estas obras es evidente el influjo de la tradición de la Antigüedad tardía de los tratados de máquinas bélicas, junto a las cuales se comienzan a entrever destellos de modernidad simbolizados por las artillerías.

KONRAD KYESER: EL EMISARIO DEL DIABLO

La obra más importante que da origen a la tradición alemana de escritos sobre la técnica militar es el *Bellifortis,* del médico militar de origen bávaro Konrad Kyeser (1366-post 1405); se trata de un tratado de tecnología de la guerra (táctica y poliorcética), compilado probablemente entre finales del siglo XIV y principios del XV y dedicado al emperador Roberto del Palatinado (1352-1410). Con este manuscrito, los tratados sobre la técnica dan un notable salto y, si se excluye el *Taccuino* de Villard de Honnecourt (siglo XIII), nos encontramos en presencia del primer libro basado exclusivamente en el lenguaje visual, en el cual la descripción verbal queda relegada a desempeñar una función exclusivamente didascálica. La obra de Kyeser inaugura un estilo literario que en Alemania da origen a una tradición que se distingue por el alto grado de homogeneidad de su propio *corpus* iconográfico. Los manuscritos que poseemos de esta tradición se remontan en su mayoría al siglo XV y provienen casi exclusivamente del área alemana; curiosamente ninguno de estos tratados se conserva en Italia, donde parece que Kyeser, no obstante nos informe en el prólogo de sus viajes a Sicilia, Campania, Toscana y Lombardía, no ha tenido mucho éxito. En efecto, de una comparación del *Bellifortis* con las obras de la tradición italiana, parece que sólo en el *De re militari* de Roberto Valturio (1405-1475) se pueden rastrear elementos que se puedan reconducir a la obra de Kyeser.

El lenguaje visual del Bellifortis

Las noticias biográficas relativas a Kyeser son muy escasas; sólo sabemos que después de un periodo de actividad en la ciudad de Eichstätt, en la Franconia bávara, por circunstancias políticas y militares adversas se ve obligado en 1396 a exilarse a los montes de Bohemia, donde, muy probablemente, inicia la redacción de su tratado. Los ejemplares más completos del *Bellifortis* se componen de 10 libros que tratan sobre carros de guerra, máquinas de asedio, máquinas hidráulicas, máquinas elevadoras, armas de fuego, armas defensivas, secretos maravillosos, pirotecnia (militar y civil) y herramientas de trabajo. El arsenal de Kyeser muestra claramente una influencia de Guido de Vigevano (*ca.* 1280-*ca.* 1349), pero también presenta señales significativas de originalidad, como en el caso de los dos carros de asalto equipados con armas de fuego que, junto con otras máquinas incendiarias, le valen al autor una fama perdurable y el apelativo de emisario del diablo. Al lado de los carros de asalto tradicionales dotados de armas de tajo como guadañas, picas, lanzas y garfios, están presentes también

La influencia de Guido de Vigevano

algunos proyectos fantasiosos de máquinas bélicas con partes antropomórficas o zoomorfas; éstas hacen pensar que se trataba de dispositivos destinados a producir más un efecto psicológico en los adversarios que a desplegar una efectiva capacidad bélica. Particularmente interesantes son el dibujo de una escopeta y la atribución a Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.) de la invención de uno de los dos carros armados con bombardas descritos en el tratado. Entre los dibujos que se pueden clasificar como dibujos de ingeniería civil destacan los de algunas curiosas máquinas, como un molino hidráulico con la rueda alimentada desde lo alto y una rara representación de combate submarino entre dos buzos que visten escafandras y mangueras dotados de tanques de aire obtenidos de vejigas de animales infladas. Se da amplio espacio al tema de los dispositivos incendiarios, entre los cuales son dignos de notarse algunos sistemas de iluminación, el caballo carga fuego, los rayos volantes, los petardos, y algunas técnicas para el uso del fuego en las cocinas y en la calefacción en los cuartos de baño. Particularmente interesante es el dibujo de lo que al parecer es un aguilón en forma de dragón, que ha suscitado algunas hipótesis interpretativas alternativas, entre las cuales se encuentra la de Pierre Duhem (1861-1916), que ve en el dispositivo de papel uno de los primeros aerostatos, y la de Marcelin Berthelot (1827-1907), para quien se trataría, en cambio, de una carcasa incendiaria. El último capítulo del *Bellisfortis* está dedicado a las armas y a los instrumentos de asalto, entre los cuales, además de un manojo de flagelos de hierro, garfios y escudos, está presente una singular máquina elevadora de cables, integrada con cuatro molinos de viento. A diferencia de la tradición técnica italiana, la obra de Kyeser no dedica espacio a la arquitectura, y los dibujos de castillos, por numerosos que sean, siempre están en función de la ilustración de máquinas o técnicas militares. En el plano de los contenidos tecnológicos, el *Bellifortis* se diferencia de la tradición precedente principalmente por la atención que presta a las armas de fuego y por algunos dispositivos de transmisión del movimiento, como el alza torculada para levantar los cañones y precisar su puntería, los tornos, los cabrestantes, las grúas rotatorias y, no obstante que no haya dibujos claros, probablemente también el sistema biela-manivela.

Los dispositivos incendiarios

El ingeniero anónimo de la guerra husita

De los manuscritos que se remiten a la obra de Kyeser el más importante es ciertamente el conocido como *Manuscrito anónimo de la guerra husita,* llamado así a causa de sus numerosas referencias a máquinas de guerra utilizadas durante este conflicto. Las escuetas pero numerosas citas de este manuscrito, del que poseemos un único ejemplar, están en alemán antiguo y las referencias a ciudades como Múnich y Núremberg nos llevan a suponer que el autor provenía de la misma región de Kyeser y que el *Bellifortis* constituye

su principal obra de referencia; aunque jamás es citada, efectivamente, en el *Manuscrito anónimo de la guerra husita* están presentes dibujos de escaleras articuladas, carros, puentes y embarcaciones que provienen de la obra de Kyeser. Sin embargo, este manuscrito se caracteriza también por tener contenidos originales, como ciertas referencias a máquinas inventadas por los husitas, los venecianos y los catalanes y, en general, a causa de una mayor atención a las máquinas de uso civil.

Contenidos originales

La artillería es semejante a la que presenta Kyeser y el elemento más innovador lo constituye un cañón montado sobre una cureña con dos ruedas. También en este caso, sin embargo, igual que en el caso del *Bellifortis,* la artillería aún es acompañada por torres de asalto, escaleras, puentes, que muestran que las armas de fuego no han sustituido todavía a las técnicas poliorcéticas tradicionales. Se dedica un gran espacio a las máquinas elevadoras operadas por poleas, sogas y cabrestantes movidos con tiros de animales, cuyo destino principal parece ser levantar los cañones; particularmente interesante es una grúa denominada "doble elevador de Núremberg", mientras que otras máquinas hacen pensar en elevadores para usarse en las minas. Otros dibujos de máquinas se refieren a dispositivos de uso civil, como la escafandra de buzo para recuperar cargas hundidas que debía vestirse con calzado especial de plomo para mantenerse más fácilmente en pie en el fondo de mares y lagos. En el manuscrito están presentes también algunas máquinas perforadoras, entre las que encontramos un taladro horizontal para realizar tuberías modulares en madera y otra máquina grande que trabaja con el eje en vertical y parece ser un escariador para agrandar pozos que, oportunamente modificado, entra en seguida en el proceso de producción de las armas de fuego para el escariado de las artillerías. Están presentes también numerosos dibujos de molinos de viento de eje horizontal y una curiosa máquina de manivela para bruñir las piedras preciosas. El elemento más innovador de este tratado es el dispositivo de transformación del movimiento biela-manivela que aquí, por primera vez, es ilustrado de manera clara combinado con un volante para hacer uniforme el movimiento rotatorio y consentir así la superación del punto muerto superior e inferior. Los dibujos del anónimo de la guerra husita van acompañados de pertinentes indicaciones escritas, que son una demostración de que se había superado la fase de la mera imaginación en favor de las máquinas realmente existentes. Después de este manuscrito la escuela alemana parece perder vigor y las producciones sucesivas no serán más que álbumes en los que se presentan los dispositivos ya registrados por Kyeser y el anónimo husita junto a una creciente influencia de las máquinas de la escuela italiana.

Representaciones de máquinas

Véase también

Ciencia y tecnología "Los humanistas ingenieros: Giovanni Fontana y Roberto Valturio", p. 402; "Clásicos y ciencia", p. 433; "Entre teoría y praxis", p. 436.

FILIPPO BRUNELLESCHI

ANDREA BERNARDONI

Filippo Brunelleschi es una de las figuras más fascinantes entre los artistas ingenieros del Renacimiento italiano y normalmente se considera el padre de esta tradición, que durante el siglo XV lanza a la palestra a la arquitectura y las disciplinas técnicas conexas con ella, como la hidráulica y la mecánica, que adquieren una dimensión cultural autónoma.

EL ARTISTA-INGENIERO

A pesar de que nos hayan sido transmitidos algunos sonetos que atestiguan un cierto fervor literario, de Filippo Brunelleschi (1377-1446) no poseemos ningún escrito o dibujo autógrafo y de sus invenciones y empresas sólo tenemos un conocimiento indirecto por medio de sus biógrafos y sus obras artísticas y arquitectónicas. Éstas, como en el caso de la cúpula de Santa Maria del Fiore en Florencia, en ciertos aspectos constituyen aún hoy interrogantes no resueltos. Brunelleschi inicia su carrera como orfebre y escultor; entre sus obras, el célebre recuadro en bronce para la puerta del baptisterio florentino es realizado con motivo del concurso para adjudicarse la comisión de la "puerta del Paraíso", que ganó Lorenzo Ghiberti (1378-1455).

Arquitecto, ingeniero y escenógrafo

Brunelleschi se consolida como arquitecto e ingeniero militar, con las fortificaciones de Vico Pisano y el intento (malogrado) de desviar el río Serchio para inundar la ciudad de Lucca, que causa la inundación del campo de las tropas florentinas. Otros testimonios atribuyen a Brunelleschi la construcción de una embarcación anfibia (el Badalone) para transportar el mármol desde las canteras de Carrara hasta la obra de la catedral de Florencia, para cuya construcción se le concede en 1421, a petición suya, la primera patente de que se tenga testimonio. También en este caso se trata de una experiencia fallida que, con el hundimiento de la embarcación y la pérdida de la carga, obliga a Brunelleschi a resarcir de su propio bolsillo a las autoridades florentinas. No menos importante es su actividad como escenógrafo teatral; en ella Brunelleschi pone en práctica su genialidad para construir máquinas teatrales. Uno de los montajes más logrados es el de la representación del Paraíso en la iglesia de San Félix en Florencia, descrita detalladamente por Vasari (1511-1574) en su biografía del arquitecto florentino.

Ejemplar de la conciencia del valor de los conocimientos de tipo técnico y testimonio de las aprensiones en torno a los productos del ingenio es el

desahogo que tuvo con Mariano di Jacopo, llamado Taccola (1381-*ca.* 1458), un artista-ingeniero sienés: Brunelleschi lo exhorta a no revelar públicamente sus propios inventos para evitar que otros se apropien de ellos sin pagar las debidas regalías al inventor. Con este documento, integrado en un ejemplar del *De ingeneis* de *Taccola,* se plantea por vez primera el problema de la propiedad intelectual de los inventos, que constituye el preludio a la constitución de una oficina para el registro de las patentes.

El invento de la perspectiva

El nombre de Brunelleschi está ligado indisolublemente también a la invención de la perspectiva. Con este término se indica en la Antigüedad griega la ciencia de la visión *(perspectiva naturalis)* que, desarrollada sucesivamente primero por los árabes y luego por los latinos, a partir del siglo XIII se amplía hasta abarcar también los métodos de levantamiento de medidas y distancias inaccesibles a través de la representación de objetos aparentes *(perspectiva pratica).*

Según su biógrafo Antonio Manetti (1423-1497), Brunelleschi "puso en práctica, precisamente él, lo que los pintores llaman hoy perspectiva, porque ésta es parte de aquella ciencia, que en efecto consiste en poner bien y según una ratio las disminuciones a los aumentos de las cosas que aparecen a los ojos de los hombres desde lejos y desde cerca [...] de la medida que pertenece a la distancia que se les muestra desde lejos". El mismo Manetti —también otras fuentes parecen convergir en esta dirección— menciona un experimento público llevado a cabo por Brunelleschi para mostrar el modo en que la representación realista de las formas en el espacio depende de la elección de un punto de vista determinado y del conocimiento de la distancia que hay entre éste y el plano de la representación. De este modo, el dibujo se realiza en el plano que interseca la pirámide visual cuya base coincide con el ojo del observador y el vértice con el punto de fuga de las directrices de la perspectiva.

La cúpula de Santa Maria del Fiore

En el ámbito de la arquitectura el nombre de Brunelleschi está ligado principalmente a la cúpula de la catedral de Florencia. Ésta, además de tener dimensiones inusitadas (cerca de 45 metros de diámetro para una altura total, desde el plano de imposta, de aproximadamente 36 metros y una altura total de 86.7 metros desde tierra al óculo de la cúpula), se caracteriza por haberse erigido con un innovador sistema constructivo que no prevé el uso de cimbra ni andamiaje. Al presentar su proyecto, las soluciones propuestas por Brunelleschi despiertan una fuerte perplejidad en

Un proyecto innovador, realizado en poco tiempo

la comisión encargada de asignar los trabajos; sin embargo, el considerable ahorro económico debido a la ausencia de cimbras y andamiajes y los cortos tiempos previstos para su realización hacen que su propuesta prevalezca sobre los otros contendientes. Pero, no obstante el resultado positivo del concurso, la comisión le confiere el encargo de los trabajos en conjunto con Lorenzo Ghiberti, y sólo en un segundo momento, después de que las ideas de Brunelleschi se demuestran convincentes, Ghiberti sale progresivamente de escena dejándole a su colega rival plena autoridad operativa. De una manera que aún hoy no deja de asombrar, los trabajos de la cúpula (de la base del cimborrio al óculo de la cúpula) se llevan a cabo en sólo 15 años, de 1420 a 1435, y, por más que hoy se haya comprendido de manera decisiva la estructura estática de la cúpula, aún no nos queda claro cuáles hayan sido la técnica constructiva y los sistemas de control de la inclinación (arco de cuarto agudo para la cúpula externa y arco de quinto agudo para la cúpula interna).

Estrechamente ligada a la cúpula está la *fabrica,* es decir, la obra con toda su maquinaria y herramientas innovadoras. También en este caso la información de que disponemos no es mucha y sólo gracias a los dibujos de otros ingenieros, como Taccola, Bonaccorso Ghiberti (1451-1516), Giuliano da Sangallo (*ca.* 1445-1516) y Leonardo da Vinci (1452-1519), es como hoy conocemos el funcionamiento de las máquinas de Brunelleschi: los cabrestantes (ligeros y de tres velocidades), la “gran cola” (la grúa colosal montada en el centro de la luz de la cúpula para levantar los materiales hasta su cima) y las dos grúas para la construcción de la linterna empleadas en la cima de la cúpula. La tecnología ideada por Brunelleschi condiciona a muchos de los ingenieros de la generación siguiente, que ven un modelo ejemplar en las máquinas de la obra de la de la catedral florentina.

Véase también
Artes visuales “Filippo Brunelleschi arquitecto”, p. 610.

MARIANO DI JACOPO, LLAMADO TACCOLA

ANDREA BERNARDONI

Mariano di Jacopo, llamado Taccola, es el punto de partida de una tradición literaria manuscrita sobre el arte militar, la hidráulica y la ingeniería mecánica, que lleva a la palestra internacional la tradición técnica de la escuela sienesa; ésta, junto con la universidad y la cuidadosa guía económica, política y militar de la clase dirigente, hace de Siena uno de los centros de mayor vanguardia de Europa.

El notario cultivador de la tecnología antigua e inventor

Si de la Florencia de Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Lorenzo Ghiberti (1378-1455) nos desplazamos a la vecina Siena, encontramos otro protagonista de la ingeniería renacentista, Mariano di Jacopo, llamado Taccola (1381-*ca.* 1458), al cual debemos reconocer el mérito de haber comenzado la tradición literaria manuscrita sienesa sobre temas técnicos, cuyo destino será imponerse en el ámbito internacional durante los siglos XV y XVI. Taccola tiene formación de notario, pero parece no haber ejercido jamás esta profesión, dedicándose en cambio al estudio del arte y la ingeniería, como parecen demostrarlo sus colaboraciones con Jacopo della Quercia (1371/1374-1438), Bindino da Travale (1315-1416) y Domenico di Bartolo (*ca.* 1400-*ca.* 1445). La insólita formación de Taccola, en contacto con el mundo de los humanistas del Estudio de Siena (entre 1424 y 1434 desempeña el cargo de Camerarius de la Domus Sapientiae) y con el de los artistas, lo lleva a desarrollar un interés original en la técnica, que se realiza tanto en el plano de la investigación de antigüedades como en el de las invenciones. Por un lado, Taccola se dedica a la reconstrucción de las máquinas descritas en los tratados técnicos antiguos que nos han llegado desprovistos de aparato iconográfico; por otro, se empeña en el estudio de la ingeniería militar y civil con la finalidad de inventar nuevos dispositivos. Para celebrar su papel de inventor ligando su nombre a una de las figuras más importantes de la ingeniería antigua, Taccola se define a sí mismo "Arquímedes sienés", queriendo recalcar de este modo su capacidad de inventar dispositivos militares excepcionales como los ideados por el científico de Siracusa durante el asedio de las tropas romanas en 212 a.C.

El "Arquímedes sienés"

La figura de Taccola constituye una suerte de crucero en la historia de la ingeniería renacentista, porque su doble formación como artística y humanista prefigura la orientación que tomará la nueva calificación cultural de los ingenieros renacentistas: en efecto, precisamente en el interés que tiene Taccola en las máquinas de los antiguos —que podemos definir como "filología de las máquinas"— tiene su punto de partida la renovación de la figura profesional del ingeniero; éste, de ser obrero indocto y literariamente mudo, se transforma en un autor de tratados en los que la imagen es concebida como el principal vehículo para comunicar la información técnica.

Los tratados

La obra manuscrita de Taccola se compone esencialmente de dos tratados: el *De ingeneis* y el *De machinis*. El primero se divide en cuatro libros: los dos primeros, que se remontan a los años 1419 a 1450 y hoy se custodian

en Múnich de Baviera, contienen diseños de ingeniería militar y civil, instalaciones hidráulicas y citas de autores clásicos; el tercero y el cuarto, compuestos entre 1431 y 1433 y conservados en Florencia, contienen diseños preponderantemente de hidráulica. El *De machinis,* compuesto entre 1430 y 1449 y custodiado también en Múnich de Baviera, contiene prevalentemente diseños de naturaleza militar.

En el *De ingeneis* y el *De machinis* la prioridad es comunicar las modalidades del funcionamiento de los mecanismos técnicos o de los procedimientos ilustrados, y por esta razón se recurre a geniales expedientes gráficos —la contextualización ambiental de la máquina, la representación en serie de las operaciones necesarias para obtener un cierto efecto, el recurso a ver las piezas por separado, lo que permite conectar mentalmente las varias partes del mecanismo representado, la representación al trasluz que permite ver los órganos internos de la máquina—. Finalmente, Taccola no deja de insertar en algunos diseños particularidades que fungen como factor de escala y hasta de referencias cuantitativas.

El bagaje técnico presentado por Taccola es el de la *machinatio* clásica, copiado prevalentemente del *De architectura* del arquitecto romano Vitruvio (siglo I) y el *De re militari* de Vegecio (siglos IV-V), y con respecto a la tradición alemana inaugurada por Konrad Kyeser (1366-post 1405), que está casi exclusivamente centrada en la tecnología militar, las obras del artista ingeniero sienés se caracterizan por la conspicua apertura a la ingeniería civil. Estimulado por la particular estructura hidrogeológica de la ciudad de Siena, que, surgiendo sobre una colina desprovista de fuentes, necesita sistemas hidráulicos para el abastecimiento de agua, Taccola muestra que está particularmente interesado en la tecnología hidráulica, perpetuando de este modo una tradición local, puesto que ya desde el siglo XIII había sido cavada una red de pozos de agua (un acueducto subterráneo) para alimentar las fuentes de la ciudad. Taccola presenta diseños de sifones de grandes dimensiones, puentes, canales y poderosos sistemas para subir el agua que hacen pensar en posibles soluciones en vistas del audaz y jamás realizado proyecto de llevar a la ciudad las aguas del río Merse, distantes casi 30 kilómetros de Siena. En lo que se refiere a la tecnología militar, los estudios de Taccola son sustancialmente una repetición de la *machinatio* clásica que encontramos en la obra de Kyeser y en el *Manuscrito anónimo de la guerra husita* con las armas de fuego todavía en segundo plano respecto de las máquinas obsidionales.

El interés por la ingeniería civil

Particularmente curiosos son algunos diseños que ilustran dispositivos para las inmersiones y equipos para la recuperación de derrelictos y tesoros sumergidos, así como las ilustraciones relativas a la utilización de instrumentos topográficos como el teodolito y el nivel de albañil, necesarios para diseñar los trazados de canales y acueductos. En ambos manuscritos de Taccola están presentes también dos de las más antiguas representaciones de la aplicación de la energía hidráulica en una tobera metalúrgica.

Véase también
Ciencia y tecnología "La cultura de las máquinas: príncipes, ingenieros, humanistas", p. 400.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

Andrea Bernardoni

La herencia tecnológica de Taccola, incluida su pasión por lo antiguo, la recoge Francesco di Giorgio Martini, artista-ingeniero de Siena, que es recordado, además de por sus contribuciones artísticas y arquitectónicas, por el importante papel que desempeñó en el desarrollo de la literatura técnica: es el primer ingeniero con formación exclusivamente técnica cuya carrera puede ser tomada como modelo para mostrar la evolución social e intelectual de los artistas-ingenieros del siglo xv.

La tecnología escrita y diseñada

Animado por curiosidad e intereses que abarcan todos los ámbitos de las artes, Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) es pintor, escultor, ingeniero militar, mecánico y sobre todo arquitecto. Ligado profesionalmente al duque de Urbino Federico de Montefeltro (1422-1482) y miembro activo de la Camera del Comune di Siena, tiene numerosas obras de arquitectura; entre las más importantes se encuentra la obra que completa el Palacio Ducal de Urbino, para el que concibe el friso externo, formado por 72 baldosas de piedra, labradas en bajorrelieve, que representan máquinas bélicas y civiles que sellan en el plano monumental la importancia de la tecnología militar. Francesco di Giorgio es además creador y constructor de numerosas fortalezas en Montefeltro, concebidas con la característica forma redondeada, pensada de esta manera para reducir el efecto de los golpes de las artillerías. También, por lo que respecta a la arquitectura militar, a Francesco di Giorgio se atribuye también la invención de las fortalezas de planta pentagonal.

El Palacio Ducal de Urbino

En su larga carrera Francesco di Giorgio se ocupa también de ingeniería civil y militar, y en la segunda parte de su vida se dedica a la recalificación profesional de su disciplina. El 6 de julio de 1475, habiendo regresado a Siena proveniente de Urbino, cierra su taller para no reabrirlo nunca más. Francesco deja atrás sus orígenes de artista e ingeniero ligados a la dimensión cultural de los talleres artesanales para volverse un intelectual de la arquitec-

tura y la ingeniería, dedicado al ejercicio de una actividad exclusivamente proyectiva y de representación pública y política para la gestión y el desarrollo del patrimonio tecnológico de la república de Siena. Impulsado por el interés en la arquitectura y la mecánica de los antiguos, Francesco se empeña en una traducción del latín al italiano del *De architectura* de Vitruvio (siglo I a.C.), que culmina con la redacción, de su propio puño y letra, de un tratado de arquitectura en el cual su experiencia personal se funde críticamente con la de los antiguos. Esta traducción de Vitruvio destaca la tensión que anima la experiencia intelectual de Francesco y se erige como un intento emblemático que subraya la consecución de una notable autonomía cultural.

La traducción del De architectura

La apropiación crítica de la arquitectura de Vitruvio confiere al pensamiento de Francesco di Giorgio el rigor y la sistematicidad necesarios para desarrollar orgánicamente sus propios conocimientos. Tomando a Vitruvio como modelo, pero profundizando también en el pensamiento de otros autores antiguos, como por ejemplo Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), Francesco logra hacer notables progresos en el plano de la organización teórica de los temas que tiene intención de tratar. En el preámbulo de la segunda redacción de su *Tratado de arquitectura* Francesco afirma que procede a la exposición de la ciencia de la arquitectura según el esquema que Aristóteles fijó para la física, que prevé tratar los temas procediendo de las cosas universales a las singulares. Esta maduración científica de Francesco emerge claramente si se comparan las dos redacciones del tratado de arquitectura que escribió en los años ochenta y noventa del siglo XV, en las que podemos ver cómo los inciertos intentos por introducir un criterio de organización y clasificación racional de los dispositivos hidráulicos y mecánicos, característicos de la primera versión, en la segunda se vuelven categorías rígidas de tipos que registran los principios fundamentales de un determinado sistema tecnológico, luego variable al infinito en relación a las necesidades del artífice. A estos esfuerzos teóricos corresponden también los notables progresos relativos a la escansión gráfica de los dispositivos técnicos, que ahora son presentados con un extremo rigor de perspectiva y dibujados dentro de estructuras ideales originales con las cuales se fija de manera clara la arquitectura de las palancas y los sistemas de ruedas y engranajes que componen la máquina. En algunos casos Francesco introduce también referencias cuantitativas que inducen a pensar en un intento de estandarización de los dispositivos dibujados, mientras que en otros se detiene a reflexionar en las causas del funcionamiento de una máquina y en el modo de mejorar su funcionamiento. La segunda versión del *Tratado de arquitectura* pone en evidencia hasta qué punto Francesco estaba ahora lejos del contexto cultural de los talleres artesanales, en los que cada cuestión técnica constituía un caso por sí mismo y la habilidad del maestro de arte estaba determinada por el número de casos que se lograban resolver. Con Francesco di Giorgio la técnica se

Una maduración científica

caracteriza como un saber riguroso, determinado por un acercamiento geométrico-matemático, pero sin empecinarse en una serie de juicios incontrovertibles de tipo dogmático. Sus preceptos, en efecto, se configuran como líneas directrices generales que tienen como objetivo ayudar al arquitecto a tomar una decisión, pero, en caso de que la cuestión siga siendo controvertida, éste no debe hesitar en desandar lo andado, confiando en su propia experiencia y en las soluciones que han dado mayores resultados. Se trata de una actitud epistemológica inédita, que terminará imponiéndose como alternativa al saber de tipo axiomático-deductivo característico de la filosofía de ese periodo y que entre finales del siglo XV e inicios del siguiente se concreta precisamente en las obras de artistas-ingenieros como el propio Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci (1452-1519) y Vannoccio Biringuccio (*ca.* 1480-*ca.* 1540).

La técnica como un saber riguroso

Sin llegar al nivel de abstracción y generalización conseguido por Leon Battista Alberti (1406-1472) en su *De re aedificatoria,* Francesco pone en evidencia que es imposible prescindir del dibujo en los escritos de arquitectura y reintegra en esta disciplina aquel saber técnico que se había desarrollado en Taccola (1381-*ca.* 1458) con una sustancial autonomía. La apropiación del *corpus* tecnológico de Taccola que lleva a cabo Francesco di Giorgio marca el nacimiento de una tradición literaria escandida por la redacción de tratados de arquitectura en los que se dedica un amplio espacio a las máquinas y por álbumes que recogen numerosos dibujos de dispositivos técnicos de los que muchas veces se apropian las sucesivas generaciones de ingenieros y arquitectos.

Los tratados

La primera obra manuscrita que se puede atribuir a Francesco di Giorgio es una libreta conocida como *Codicetto,* que hoy se encuentra en la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma (ms. Lat. Urb. 1757). Se trata de un cuaderno de apuntes y bocetos cuya compilación se debe remontar a los inicios de la actividad de Francesco en Siena, hacia 1465-1470. La libreta la utiliza también después de su traslado a Urbino en 1477, cuando le añade numerosos temas arquitectónicos y militares. Los temas principales de este manuscrito se refieren a la tecnología de las máquinas de Taccola, de la que se apropia, interpretándola a veces de manera original. Los elementos tecnológicos más innovadores que no encuentran referencia en Taccola son la utilización del dispositivo piñón-cremallera y la combinación del volante con el sistema biela-manivela para vencer los tiempos muertos en el movimiento rectilíneo-alterno; particularmente interesante es la representación de un volante con esferas que parece ser el dibujo más antiguo que poseemos de este dispositivo.

El Codicetto

El Opusculum de architectura

El segundo manuscrito de Francesco di Giorgio es el *Opusculum de architectura,* cuya ejemplar autógrafo posee hoy el Museo Británico de Londres (ms. 197.b.21). Por más que su datación resulte muy difícil de establecer, se tiende a asignarlo al periodo que va de 1475 a 1478 tomando como base la dedicatoria a Federico da Montefeltro, que se puede interpretar como un intento de *captatio benevolentiae* en la perspectiva del traslado del autor a Urbino. Se trata, en efecto, de un cuaderno de dimensiones mayores con respecto al *Codicetto* con dibujos realizados en una bello ejemplar sólo en la cara de las fojas. Desprovisto de textos explicativos presenta una *machinatio* esencialmente práctica que abarca del arte de la guerra por tierra y por mar a la hidráulica, a los sistemas de transporte, a las máquinas operadoras, y a una serie de planimetrías de fortalezas.

El *Tratado de arquitectura*

La tercera obra que nos ha llegado en estado autógrafo es el *Tratado de arquitectura,* que Francesco llevó a cabo en dos redacciones diferentes sucesivas. La primera, que conocemos gracias a los códigos Saluzziano 148, de la Biblioteca Real de Turín, y Ashburnham 361, de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, marca los primeros pasos de Francesco como autor; a diferencia de sus manuscritos precedentes, aquí acompaña los dibujos con detalladas descripciones verbales: no obstante se observe en ellos un notable esfuerzo por recalificar culturalmente la profesión, esta redacción todavía se caracteriza por el fuerte interés en las máquinas y muestra lo condicionado que está por la tecnología de Taccola. Las únicas aportaciones originales —que tampoco encuentran referencias en sus obras anteriores— se refieren a las armas de fuego y a la tecnología para transportar y depurar las aguas. El Ashburnham 361 es un manuscrito gemelo del de Turín, muy probablemente salido del mismo *scriptorium.* Su notoriedad se debe a algunas notas autógrafas de Leonardo da Vinci que durante mucho tiempo han inducido a los historiadores a atribuírselo.

Las dos redacciones

De una concepción diversa y más moderna es la segunda versión del *Tratado de arquitectura,* que presenta una organización diferente y más racional del material. También poseemos dos copias de este manuscrito, una conservada en la Biblioteca Comunale de Siena y otra en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia; esta segunda, la única autógrafa, contiene también la traducción de Vitruvio que hizo Francesco. En la segunda redacción del tratado desaparecen casi por completo las máquinas de asedio, que permanecen sólo como referencia histórica, para dejar espacio a las de artillerías, de las que Francesco di Giorgio nos ofrece uno de los primeros intentos de clasificación y estandarización de los calibres. Se registra además una considerable contracción iconográfica, consecuencia del intento

de organización de las máquinas por tipos, lo que lleva a Francesco a individuar, por ejemplo, seis categorías de molinos, tomando como base la fuente de energía empleada: rueda hidráulica alimentada desde lo alto, rueda hidráulica de molino puesta en el agua en posición horizontal más que en posición vertical, molino de viento con eje horizontal, molino de barra con volante de esferas metálicas, molinos accionados por energía animal, molinos accionados por una rueda calcadora. Una de las partes más innovadoras del tratado es la que se dedica a las fortalezas: para hacer frente al poder destructivo de las armas de fuego, éstas se construyen más bajas y con el perfil perimetral despiezado e integrado con espacios aptos para alojar las artillerías.

Véase también
Ciencia y tecnología "La cultura de las máquinas: príncipes, ingenieros, humanistas", p. 400.

LEONARDO DA VINCI

ANDREA BERNARDONI

Leonardo da Vinci representa la culminación de la tradición de la ingeniería italiana del siglo XV: más que cualquier otro de los artistas-ingenieros precedentes y contemporáneos, él logra apartarse de la dimensión artesanal para asumir la del tecnólogo ilustrado.

INGENIERO Y TECNÓLOGO

La biografía de Leonardo da Vinci (1452-1519) describe de manera ejemplar el itinerario de la recalificación cultural y profesional de los ingenieros del siglo XV. Leonardo comienza su carrera en Florencia, como aprendiz en el taller de Andrea del Verrocchio (1435-1488), y la concluye como ingeniero y pintor al servicio del rey de Francia Francisco I (1494-1547). Su maduración intelectual en el plano científico se completa con el intento, que resultó fallido, de elaborar una nueva mecánica a partir de una integración de los teoremas de los filósofos con las necesidades constructivas de los artesanos. El carácter excepcional del ascenso social y cultural de Leonardo queda sellado con las palabras de Benvenuto Cellini (1500-1571), quien, al narrar el momento de su muerte, lo describe con el apelativo de "grandísimo filósofo". Sin embargo, sería un error considerar a Leonardo como la máxima expresión del genio renacentista separándolo del contexto cultural de los otros artistas-ingenieros del siglo XV en cuyo contacto se formó y con

El "grandísimo filósofo"

los que compartió los esfuerzos por conseguir la afirmación del saber técnico y el reconocimiento de la dimensión intelectual de los "hombres sin letras". Los lazos con la tradición son hasta demasiado evidentes; sin embargo, es oportuno reconocer a Leonardo el mérito de haber sido el ingeniero que más que cualquier otro supo dar voz y visibilidad gráfica a los "sueños tecnológicos" compartidos por la mayoría de los artistas-ingenieros del Cuatrocientos.

En el taller de Andrea del Verrocchio

Después de la infancia transcurrida en Vinci, Leonardo se traslada con su padre, Pedro, a Florencia, y en 1469 entra en el taller de Andrea del Verrocchio, en el que se afirma como pintor y aprende todos los secretos que constituyen el bagaje técnico de un artesano hábil. La primera referencia a la presencia de un interés de carácter técnico en Leonardo se tiene cuando Verrocchio emprende y realiza en 1472 la enorme esfera de cobre que remata la cúpula de Santa Maria del Fiore. De una referencia más tardía a la técnica utilizada para la soldadura mediante espejos ustorios de las enormes planchas de cobre que constituyen la esfera sabemos que en la obra de la catedral está presente el joven Leonardo, que en esta ocasión tiene modo de examinar técnica y críticamente las máquinas proyectadas por Filippo Brunelleschi (1377-1446). En efecto, es significativo notar que en sus primeros proyectos de máquinas el elemento más recurrente es el tornillo, usado ampliamente por aquél.

Los años en Milán

Los estudios tecnológicos y arquitectónicos

En 1482 Leonardo deja Florencia para trasladarse a Milán al servicio de Ludovico *el Moro* (1452-1508), donde permanece casi 20 años. En el plano artístico, este periodo se caracteriza, además de por la actividad pictórica (*Cenacolo* [Cenáculo], *Vergine delle rocce* [Virgen de las rocas], *Dama con l'ermellino* [Dama con el armiño]), también por los preparativos para la fundición del monumento ecuestre de Francisco Sforza (1401-1466) que, sin embargo, no es llevado a término a causa de la invasión francesa de Milán. Durante sus años en Milán Leonardo se ocupa también en hacer estudios de naturaleza tecnológica y arquitectónica. Parece que se remontan a los años alrededor de 1487 sus diseños relativos a la ciudad ideal en dos niveles, concebida así para hacer frente a los problemas de sobrepoblación urbana. Las ciudades se deben proyectar según una organización racional de los espacios, separando las áreas destinadas a la actividad productiva y comercial de los espacios destinados a la vida social. Durante este periodo formula también el proyecto de un tratado sobre el agua, que para Leonardo constituye una premisa necesaria para resolver problemas de carácter hidráulico, como la construcción y el mantenimiento de los canales.

Con la invasión francesa de 1499 Leonardo abandona Milán, junto con su amigo y maestro Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517), quien lo había introducido

en el estudio de la matemática y la geometría. Después de haber residido en Venecia y en Florencia, en 1502 entra al servicio de César Borgia (1475-1507) como ingeniero militar. Para él lleva a cabo levantamientos topográficos y planos de ciudades y regiones de la Italia central, como el espléndido dibujo del plano de Imola. En 1503 se encuentra de nuevo en Florencia, donde ofrece servicios de consultoría y asume encargos de ingeniería en la guerra contra la ciudad de Pisa, proponiendo a la magistratura florentina un estudio de la desviación del curso del río Arno para separar del curso del río a la ciudad enemiga, proyecto que luego resultará impracticable.

En 1508 regresa a Milán para entrar al servicio, con el título de "peintre et ingènieur ordinaire", del gobernador francés Carlos de Amboise (1473-1511), para quien estudiará el sistema hídrico lombardo. De 1513 a 1516 se encuentra en Roma, donde alterna los estudios de anatomía con proyectos de carácter hidráulico para el saneamiento del Agro Pontino y para el puerto de Civitavecchia.

Al servicio de Carlos de Amboise, luego en París

En 1516 se traslada a Francia, a la corte de Francisco I, a cuyo servicio estará hasta su muerte.

Véase también

Ciencia y tecnología "La cultura de las máquinas: príncipes, ingenieros, humanistas", p. 400.
Artes visuales "La Milán de los Sforza", p. 691.

Innovaciones, descubrimientos, invenciones

ÓPTICA Y TEORÍAS DE LA LUZ

Antonio Clericuzio

La óptica **(perspectiva)** ***es una de las disciplinas científicas que logran los mayores progresos en el curso de los siglos xiii y xiv. El término latino perspectiva indica una multiplicidad de contenidos: la naturaleza y la propagación de la luz; los colores, el ojo y la visión; las propiedades de los espejos, la reflexión y la refracción. En el Medievo tardío se acepta universalmente la distinción entre luz y colores, como también la idea de la propagación rectilínea de la luz. Asimismo existe un acuerdo general acerca de las modalidades de la reflexión de la luz. Roger Bacon, John Pecham y Witelo desarrollan luego las investigaciones ópticas de Alhacén (siglo x). Para Bacon, la óptica, en cuanto conjuga matemática y física, constituye un modelo para todas las ciencias naturales.***

Transmisión de las investigaciones de los antiguos

Gran parte de los conocimientos ópticos de los antiguos (en particular las teorías de Euclides y Ptolomeo) llegan al islam alrededor del siglo ix y constituyen la base de las indagaciones de Al-Kindi (¿?-873) y Alhacén (965-1040). Este último formula una nueva teoría de la visión, basada en el principio de la intromisión, que funde los puntos de vista físico, matemático y fisiológico. Un significativo impulso al estudio de la óptica lo da Roberto Grossatesta, quien atribuye a la luz una función central en las indagaciones en torno a la naturaleza y al conocimiento. Roger Bacon, John Pecham y Witelo desarrollan las investigaciones ópticas de Alhacén. En el Medievo tardío se acepta universalmente la distinción entre luz y colores, como también la idea de la propagación rectilínea de la luz. Asimismo, hay consenso general en torno a las modalidades de la reflexión de la luz: el rayo incidente y el rayo reflejo forman ángulos iguales con la superficie reflejante y están situados en un plano que es perpendicular a ella. Por lo que toca a la refracción, es sabido que un rayo que pasa de un medio menos denso a otro más denso se refracta en la dirección de la perpendicular a la superficie refractante —mientras que

un rayo que pasa de un medio más denso a uno más raro se refracta de manera opuesta—. Al inicio del siglo XIV, Teodorico de Freiberg propone, si bien nadie lo secunda, una explicación del arcoíris basada en la refracción y reflexión de la luz del Sol por obra de las gotas de agua.

La herencia de la Antigüedad

La óptica medieval se funda en pocos principios y algunos teoremas ya demostrados por Euclides. Según Euclides los tres elementos esenciales que intervienen en el proceso de la visión los constituyen el ojo, el objeto visible y la distancia que hay entre el ojo y el objeto. La relación entre estos tres elementos se interpreta mediante un modelo geométrico que asemeja el ojo a un punto a partir del cual se propagan de manera rectilínea rayos que llegan a los contornos de las cosas.

Todos los objetos son visibles sólo en la medida en que son abarcados por una pirámide de rayos que tiene su vértice en el ojo y la base en la superficie de ellos, mientras que su tamaño aparente lo determina la amplitud variable del ángulo descrito en el ojo por el vértice de la pirámide. En consecuencia, las cosas vistas parecerán tanto más grandes cuanto mayor sea el ángulo visual bajo el cual se muestran. La óptica de Euclides está contenida en la *Óptica* o *Perspectiva* (teoría de la visión) y en la *Catóptrica* (teoría de las imágenes especulares, probablemente obra de otro autor). Se trata de libros de geometría planteados como los elementos: 14 postulados abren la *Óptica* y siete la *Catóptrica,* a los que siguen las proposiciones, "teoremas". Una contribución fundamental es la introducción del concepto de rayo rectilíneo, que para Euclides es una construcción geométrica pura con longitud pero sin anchura. Los primeros dos postulados de la *Catóptrica* son: *1)* el rayo es una línea recta cuyos medios tocan las extremidades y *2)* todo lo que se ve, se ve según una dirección rectilínea.

Las teorías ópticas euclidianas

Las principales teorías de la visión elaboradas por los griegos pueden reducirse a cuatro: *1)* la expulsión, por la que los rayos visuales son emitidos por el ojo y "capturan" el objeto (la óptica de Euclides y luego de Ptolomeo); *2)* la intromisión, por la que *effluvia* que transmiten las imágenes son emitidas por los objetos y entran en el ojo del observador (atomistas, en particular Epicuro y Lucrecio); *3)* la visión es producida por un medio, el aire, que asegura el contacto entre el objeto y el ojo (Aristóteles); *4)* la visión es causada por un espíritu que desde el cerebro, a través del nervio óptico, permea el aire circunstante poniéndolo en condición de percibir el objeto con el que entra en contacto (Galeno). Las teorías ópticas de los griegos se diferenciaron también por el modo en que se afrontó el problema de la visión: mientras las teorías de Euclides tienen sobre todo un carácter matemático, las atomistas y la aristotélica son de tipo físico; la

El pensamiento griego

de Galeno en cambio tiene como finalidad explicar los aspectos anatómicos y fisiológicos de la visión.

Los árabes: óptica geométrica y fisiología de la visión

Gracias a la contribución de la ciencia árabe, la óptica se convierte en una disciplina más compleja y sofisticada, en la que confluyen varios tipos de indagación, que abarcan de la oftalmología a la gnoseología, de la física a la meteorología. Entre los siglos IX y X los médicos árabes producen los primeros tratados de óptica rigurosos, de los que luego se apropia la cultura latina. Al-Kindi adopta la teoría de la expulsión, según la cual nosotros vemos en virtud de los rayos visuales emitidos por el ojo. En su parecer, sólo esta teoría es compatible con la óptica geométrica. A Alhacén se debe una nueva teoría de la visión que desarrolla la doctrina según la cual el objeto introduce los rayos en el ojo.

Compuesta a finales del siglo IX, la obra de Alhacén, traducida al latín a finales del siglo XII con el título *De aspectibus,* se convertirá en el modelo de los tratados medievales de óptica. Alhacén integra los conocimientos médicos de sus contemporáneos con los principios de la óptica geométrica de Euclides y con una profunda indagación sobre la formación y la validez de la percepción visiva. Para explicar el acto de la visión, Alhacén adopta el modelo geométrico de la pirámide visual, pero considera, al contrario de Euclides, que los rayos se difunden desde cada punto del objeto observado para concurrir en el ojo, aseverando, erróneamente, que los rayos reproducen la forma del objeto en el cristalino. Además de estudiar los espejos esféricos y parabólicos, las lentes y el fenómeno de la aberración esférica, Alhacén examina en términos cuantitativos la refracción de la luz.

Los primeros tratados de oftalmología

Los filósofos cristianos y la luz: Roberto Grossatesta

El primer autor latino que desarrolla una teoría de la luz es Roberto Grossatesta (1175-1253), obispo de Lincoln, quien atribuye a la luz un papel central en la producción y la constitución del universo. La naturaleza de la luz y su propagación atraen el interés de los pensadores que siguen la tradición platónica de cuño agustiniano, en cuanto que para Agustín (354-430) y para algunos filósofos neoplatónicos la difusión de la gracia divina es análoga a la propagación de la luz. Según Grossatesta, en el principio Dios crea de la nada la materia prima y la luz, que es la forma de esta materia. La luz es una sustancia corpórea sutilísima, cuyas propiedades son la de engendrarse a sí

misma y la de difundirse al instante esféricamente en todas las direcciones. La luz es también el principio activo de todas las cosas y a ella han de atribuirse todas las mutaciones producidas en el universo físico.

El lugar central atribuido al estudio de la luz lleva a Grossatesta a afirmar la necesidad de aplicar la matemática a la física. Según el obispo de Lincoln, es extremadamente útil aplicar líneas, ángulos y figuras para estudiar la naturaleza: sin la geometría es imposible estudiar la naturaleza. En particular, sostiene Grossatesta, es necesario conocer la esfera, puesto que la luz se multiplica esféricamente, y la pirámide, puesto que la acción de un cuerpo sobre otro parte de toda la superficie del agente para concentrarse en un punto del paciente. Grossatesta trata de explicar la formación del arcoíris atribuyéndolo a la refracción de la luz, producida según su parecer por la nube, que actuaría como un enorme lente.

Aplicar la matemática a la física

El obispo de Lincoln no se limita a tratar el papel de la luz en el mundo material: afirma que la acción del alma sobre el cuerpo tiene lugar por medio de la luz, que tiene la función de intermediaria entre lo que es espiritual y la sustancia material.

Roger Bacon y Witelo

Discípulo de Grossatesta, el franciscano Roger Bacon (1214/1220-1292) hace suyas las investigaciones ópticas de su maestro y desarrolla indagaciones experimentales sobre la propagación de la luz y la fisiología de la visión. Como Grossatesta, también Bacon afirma el primado de la matemática en el estudio de la naturaleza e insiste en que es imperativo vincular las investigaciones filosóficas con indagaciones experimentales.

En la concepción que Bacon tiene de las ciencias, la óptica desempeña un papel de primer plano, en cuanto conjuga geometría y física. La óptica (en particular la óptica geométrica) muestra el modo en que las formas geométricas, sin perder nada de su naturaleza, adoptan un carácter físico, determinando la naturaleza y propiedades de los cuerpos naturales. De aquí que la óptica geométrica tenga un carácter paradigmático para todas las ciencias de la naturaleza. A partir de la óptica, Bacon afirma algunos principios generales que regulan el estudio de la naturaleza: *1)* las interacciones entre cuerpos naturales son producto de una irradiación de virtudes o especies en el espacio: tal proceso se determina según magnitudes geométricas, o sea, según puntos, líneas, figuras; *2)* la máxima intensidad del efecto se da en la irradiación en línea recta; *3)* la alteración producida por el agente en el paciente se puede determinar en términos matemáticos.

Geometría y física

La óptica geométrica le permite a Bacon superar la división tradicional aristotélica entre mundo celeste (lugar de la perfección) y mundo terrestres

(lugar de la generación y la corrupción). A la matematización de la naturaleza no escapan tampoco los influjos celestes *(species),* que constantemente, según Bacon, llegan a la Tierra procedentes de los astros.

Indagaciones empíricas

Roger Bacon no se limita a indagar los fenómenos ópticos desde un punto de vista teórico, sino que realiza indagaciones empíricas, haciendo constante uso de procedimientos experimentales. Bacon establece que los rayos del Sol son paralelos entre sí y determina experimentalmente la distancia focal de un espejo ustorio expuesto al Sol. En cuanto a la propagación de la luz, afirma que no ocurre como flujo de un cuerpo (por ejemplo un chorro de agua), sino en forma de vibración (como el sonido) que se propaga en el espacio a una velocidad elevadísima, superior a la del sonido. Estudia las propiedades de las lentes y sus posibles usos para mejorar la vista; además asocia el estudio de la visión a investigaciones anatómicas del ojo, en particular del nervio óptico.

Si Roger Bacon concibe un vasto programa de reforma de la ciencia en el que, atesorando las investigaciones de Alhacén, la óptica es elevada a la dignidad de modelo de todas las ciencias, las posiciones de John Peckham (*ca.* 1240-1292) son menos significativas desde el punto de vista teórico. Sin embargo, su *Perspectiva communis,* un compendio de la ciencia óptica compuesto entre 1269 y 1279, tiene un amplia difusión en los siglos XIII y XIV gracias a su forma ágil y sucinta.

La Perspectiva *de Witelo*

Finalmente, a Witelo de Silesia (siglo XIII) se debe la redacción de uno de los tratados latinos de óptica más famosos, la *Perspectiva,* que por su carácter arduo y sistemático puede competir con la obra de Alhacén. Además de los tratados de Alhacén y Bacon, Witelo acude a los textos científicos de la Antigüedad (en particular de Ptolomeo) y efectúa experimentos orientados a determinar los valores de los ángulos de refracción de la luz a través del aire, el agua y el vidrio. Elabora una tabla en la que registra las variaciones concomitantes de los ángulos de incidencia y refracción. Además trata de correlacionar estos valores con las diferentes densidades de los medios que atraviesa la luz. Haciendo pasar la luz blanca a través de un cristal hexagonal obtiene el espectro luminoso y formula la hipótesis según la cual el espectro de los colores puede ser producido por un debilitamiento de la luz blanca a causa de la refracción.

La óptica en el Trescientos y sus sucesivos desarrollos en el Cuatrocientos

A partir de la segunda mitad del siglo XIV se desarrolla sobre todo la parte físico-geométrica de la investigación óptica, mientras que las especulaciones metafísicas sobre la luz, que han tenido un papel importante en el siglo XIII, tienden a volverse cada vez más periféricas. La *perspectiva* se concibe esen-

cialmente como la ciencia que se sirve de las reglas geométricas para explicar los fenómenos luminosos y la experiencia visual. Cabe señalar la obra de Teodorico de Freiberg (1250-1310), a quien se debe una importante contribución al estudio del arcoíris. Él afirma que la luz, al caer en gotas esféricas, experimenta un doble proceso de refracción y reflexión. Probablemente Teodorico llega a formular esta hipótesis por vía experimental, haciendo uso de un modelo de gota constituido por una burbuja de vidrio llena de agua. Estudia los colores del arcoíris siguiendo un procedimiento experimental: hace pasar la luz a través de esferas de cristal, globos de vidrio llenos de agua y cristales hexagonales. Así es como llega a la conclusión de que los colores del espectro siempre están dispuestos siguiendo el mismo orden, con el rojo siempre cerca de la línea de incidencia y el azul siempre más lejos. Contemporáneamente a Teodorico, pero de modo independiente, el árabe Al-Farisi (*ca.* 1267-*ca.* 1320) aporta una explicación original de la refracción, que atribuye a una variación de la velocidad de la luz al pasar a través de diferentes medios.

El estudio del arcoíris por Freiberg

Las numerosas y sofisticadas observaciones de la luz y la vista presentes en los textos medievales de óptica podrían haber ayudado a los artistas del Cuatrocientos a afrontar en términos cuantitativos los problemas ligados a la representación del espacio. Pero es necesario precisar que la *perspectiva naturalis* de los filósofos rara vez es parte del patrimonio cultural de los artistas, que normalmente no conocen el latín y no siguen un currículo universitario de estudios. Se puede suponer que algunas nociones fundamentales de óptica podrían ser accesibles también al mundo de los artistas; sin embargo, por la definición del procedimiento de la perspectiva, no serán necesarias las observaciones experimentales, las reflexiones gnoseológicas, las nociones médicas de los tratados medievales de *perspectiva,* sino sólo pocos principios elementales deducidos de la óptica geométrica: el modelo de la pirámide visiva y la prioridad de su eje, no menos que algunos teoremas relativos a las magnitudes aparentes. La perspectiva se basa también en otros presupuestos que no contempla la óptica, pero descienden de la geometría y encuentran aplicación en algunas prácticas de medición, frecuentemente tratadas en las escuelas de aritmética, que entre el siglo XIII y XIV experimentan un notable desarrollo en Italia, sobre todo en la Toscana. En la construcción perspectiva el teorema de los triángulos semejantes determina el gradiente del escorzo de las figuras en la profundidad, mientras que la hipótesis de la visión monocular permite fijar en la tabla un punto de fuga que corresponde al único punto de vista. Si se ignoran estas dos nociones o tienen un papel marginal en los tratados de óptica, en cambio asumen un gran relieve en algunos problemas de medición de la matemática aritmética, cuya finalidad es la formación de mercaderes y artesanos.

Los artistas y la representación del espacio

Véase también
Artes visuales "Perspectiva y espacio perspectivo", p. 605.

VIAJES, EXPLORACIONES, DESCUBRIMIENTOS

GIOVANNI DI PASQUALE

La renovación gradual de la ciencia que recorre Europa en el siglo XV se nutre también de los viajes de exploración y del descubrimiento de nuevas tierras, que tienen repercusiones enormes en el panorama cultural de la época.

VIAJEROS Y *MIRABILIA*

En el Cuatrocientos circulan textos científicos y relatos de viaje relativos al mundo extramediterráneo. Estos últimos comprenden también los escritos, llenos de exageraciones y fantasías, que registran las noticias referidas por quien en los siglos precedentes había ido más allá de los límites conocidos, adentrándose en regiones remotas y desconocidas, durante largo tiempo teatro de las *mirabilia* más fenomenales de la naturaleza.

Las obras de los viajeros y geógrafos árabes como Al-Mas'udi (*ca.* 897-957), Ibn Hawqal (siglo X), Ibn Battuta (1304-1377) no circulan en Occidente, donde ha tenido éxito sobre todo el tratado de Al-Edrisi (*ca.* 1099-1164) en la Sicilia normanda del siglo XI. Las noticias más confiables para quien tenía interés en llegar a Oriente son las recogidas por los Polo en lo que se refiere a China y Mongolia, por los frailes Giovanni da Pian del Carpine (*ca.* 1190-1252), al frente de una misión enviada a la corte del Gran Kan (1215-1294) en 1245, y Guillermo de Rubruck (siglo XIII), autor de una expedición semejante en 1253, no menos que por Odorico da Pordenone (*ca.* 1265-1331) en lo que se refiere a la India.

Una situación política favorable

El feliz resultado de estas expediciones y la montaña de noticias referidas son el fruto de una situación política favorable que permitía que los europeos fueran bien recibidos y los viajeros protegidos. En 1336 los genoveses descubren las Islas Canarias, y posteriormente Madeira, las Azores y las islas de Cabo Verde. A los cartógrafos de la escuela de Mallorca, donde operan también fabricantes de instrumentos científicos, debemos la composición en 1375 de la *Carta catalana* y otros mapas náuticos considerados durante mucho tiempo como los mejores que estaban en circulación, con información también sobre tierra adentro. El resto de los mares

y los territorios es desconocido y, por tanto, objeto de conjeturas fantasiosas. En la primera mitad del siglo XV el veneciano Nicolás de Conti (1395-1469) navega durante casi 25 años visitando los países que dan al Océano Índico: de India a Birmania, Sumatra y Java hasta las islas de las Especias. La narración de sus viajes, difundida por Poggio Bracciolini (1380-1459), encuentra un vasto eco entre sus contemporáneos. A mediados del siglo XV se remonta el planisferio de fray Mauro, monje camaldulense (¿?-1460), que al representar a Asia utiliza los datos de los Polo actualizados con los de Nicolò di Conti, ateniéndose a información reciente también en la representación de África, aumentando las noticias relativas a ésta gracias a las misiones llegadas a Europa procedentes de la Etiopía cristiana y a los viajes de los mercaderes italianos que se habían adentrado en el Sahara. Por lo que se refiere al conocimiento del continente africano, desempeñan un papel determinante las navegaciones promovidas por los portugueses a lo largo de las costas atlánticas del África; ocupa un lugar particular en esta aventura Enrique *el Navegante* (1394-1460), que en su corte de Lisboa recibe a marineros, astrónomos y cartógrafos. Además, en 1416 funda la escuela de navegación de Sagres en Cabo San Vicente, en la que se imparte un aprendizaje técnico que tiene como propósito proporcionar las nociones básicas a los futuros navegantes en vistas de nuevas exploraciones en el Océano Atlántico.

La escuela de navegación en Cabo San Vicente

Verdadera y propia escuela técnica, en ella enseñan astrónomos y cartógrafos impartiendo nociones teóricas a los pilotos ya expertos en todo lo que concierne la práctica de la navegación. Es necesario, sobre todo, afrontar lo que continúa siendo el problema principal: la determinación de la posición exacta de una nave en medio del mar. Los instrumentos que se usan desde hace tiempo: el astrolabio, el cuadrante y el nocturlabio, permiten conocer la latitud geográfica teniendo como base la altura de los cuerpos celestes en un momento dado; de particular utilidad para los navegantes es el conocimiento de las posiciones de la Luna con relación a una estrella fija, distancias angulares que pueden ser registradas cómodamente a través de un cuadrante; para registrarlas se introducen además tablas que dan la posición de la Luna en diversas longitudes y periodos de tiempo; las primeras efemérides de este tipo son publicadas por (Johann Müller de Königsberg) Regiomontano (1436-1476) y Colón (1451-1506) se servirá también de ellas.

La ruta de las Indias

A la muerte de Enrique *el Navegante* la ambiciosa idea de llegar a Asia del sur circunnavegando África parece más real y el romano pontífice da todo su apoyo a esta iniciativa, concediendo en 1456 a Portugal la jurisdicción exclusiva en el campo espiritual sobre todos los países descubiertos y por descubrir

hasta las Indias. Las expediciones las alentará también el sucesor de Enrique *el Navegante*, el rey Manuel (1469-1521), a quien se debe el nombre de Cabo de Buena Esperanza en sustitución del nombre de Cabo de las Tormentas. En 1481 los navegantes portugueses cruzan la línea del Ecuador y observan que las estrellas giran en torno de un polo que se encuentra en el cielo del hemisferio meridional; rebasado el Cabo Bojador, descubren las desembocaduras del río Senegal, del río Gambia, Cabo Verde y las islas que anteceden, Guinea y Congo, para llegar después también al extremo sur de África, con el Cabo de las Tormentas superado por Bartolomé Díaz (*ca.* 1450-1500) en 1487. Demostrado que África puede ser circunnavegada, la doctrina de la inhabitabilidad de la zona ecuatorial abre paso a la evidencia de las observaciones recogidas durante las numerosas expediciones.

Bartolomé Díaz

El periplo de África tendrá lugar con Vasco da Gama (*ca.* 1460-1524), que, habiendo partido de Lisboa con tres naves en el verano de 1497, circunnavega el África del Sur el 22 de noviembre, se detiene en Navidad en la localidad que aún hoy se conoce como Natal y, con el viento a su favor, guiado por marineros árabes, llega a Calcuta en mayo de 1498. El viaje de regreso concluye en Lisboa en septiembre de 1499: termina un siglo y la ruta marítima a las Indias está abierta.

Vasco da Gama

Nuevos textos geográficos

Al enorme incremento de los conocimientos de los continentes, las islas, los mares, no corresponde en lo inmediato un aumento de las nociones científicas. El texto que goza de mayor crédito es la *Geografía* de Claudio Ptolomeo (siglo II), reintroducida en el Occidente europeo con la traducción latina hecha en 1410 por Iacopo Angeli da Scarperia (*ca.* 1360-*ca.* 1411), alumno de Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415), luego dado a la imprenta por vez primera en 1475 en Vicenza. La traducción de Angeli sigue siendo un episodio clave en la difusión de los conocimientos de geografía en Europa y los centenares de copias manuscritas que preceden a la primera versión impresa dan testimonio del extraordinario éxito de este texto. Remitiéndose a los periplos de los navegantes de la edad helenística en lo que se refiere al catálogo de los nombres de los lugares, a Hiparco (siglo II a.C.) en lo que se refiere a la división de la esfera en grados, al concepto de distancia angular y a las coordenadas, Claudio Ptolomeo recupera y reúne muchas de la información de la tradición que le precedió ofreciendo una síntesis de notable valor. Sin embargo, con el éxito extraordinario de la obra de Ptolomeo se difunden también las imprecisiones contenidas en ella: el error relativo a las dimensiones de la Tierra, para cuyo cálculo Ptolomeo hacía suyo el cálculo notablemente inferior a la verdad de Posidonio (*ca.* 135 a.C.-50 a.C.), que corresponde a 240 000 estadios (cerca de 38 000 kilómetros),

La Geografía *de Claudio Ptolomeo*

es, entre todas, la información que tiene mayor influjo en los proyectos de las expediciones pensadas para llegar a las Indias pasando desde el Occidente. Por otro lado, también la convicción de que las tierras prevalecen sobre las aguas, de la extensión del continente euroasiático en el sentido oeste-este y de que el Océano Índico es un mar cerrado, las leyendas sobre el Océano Atlántico, considerado innavegable porque es desconocido en su parte central, no menos denso de islas producidas por la fantasía del hombre y sin embargo dibujadas en los mapas, tienen un efecto determinante en el momento de hacer proyectos de expediciones navales a las Indias. Desde este punto de vista, la aventura de Cristóbal Colón es emblemática. El proyecto de Colón, atravesar el Océano Atlántico para llegar a Asia oriental con la certeza de que este itinerario es más breve respecto de la circunnavegación de África —no obstante el trayecto que ya ha abierto e indicado Bartolomé Díaz— se remonta a 1482 y se perfecciona en fases posteriores. Las opiniones favorables de muchos estudiosos antiguos y contemporáneos constituyen uno de los presupuestos sobre los cuales Colón construye las motivaciones de su viaje.

La experiencia emblemática de Colón

Las fuentes antiguas y recientes consultadas concuerdan en no atribuir dimensiones excesivas a la parte desconocida de la tierra. Obras como el *De caelo et mundo* del Pseudo Aristóteles, las *Naturales quaestiones* de Séneca (4 a.C.-65 d.C.) y los escritos de Averroes (1126-1198) dan a entender que la India no está tan distante de España y se puede llegar a ella en una travesía de pocos días. Tampoco se apartan de esta opinión Estrabón (*ca.* 63 a.C.-post 21 d.C.), Plinio (23/24-79) y Cayo Julio Solino (siglo III), quienes aceptan la posibilidad de hacer este trayecto por mar. Naturalmente, sería un error catalogar a Colón como hombre de ciencia: en las obras que lee busca las confirmaciones que necesita. De su biblioteca privada forman parte *Naturalis historia* de Plinio *el Viejo* comentada por Cristoforo Landino (1424-1498), *Historia rerum ubique gestarum cum locorum descriptione non finita* (1477) de Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464, papa desde 1458 con el nombre de Pío II), una traducción latina del viaje de Marco Polo (1254-1324), *Geografía* de Ptolomeo, *Imago mundi* de Pierre d'Ailly (1350-1420).

Pablo del Pozzo Toscanelli

Las dudas e incertidumbres acerca del texto de Ptolomeo se resuelven gracias al apoyo científico de Pablo del Pozzo Toscanelli (1397-1482), hombre docto que gozaba de notable autoridad, astrónomo y matemático, que en una carta enviada a Colón sostiene que el camino más corto para llegar al oriente de Asia es el del Atlántico. Además, Toscanelli produce un mapa geográfico, enviado a un canónigo de Lisboa, para hacer a los reyes de Portugal las mismas propuestas en cuyo promotor se convertirá Colón: en él explica que

la navegación a China es absolutamente plausible partiendo de Portugal, que dista de ella un espacio no excesivo. Por otro lado, no sólo las opiniones de Colón coinciden con las de Toscanelli, sino que encuentran una confirmación ulterior en la lectura de la *Imago mundi* de Pierre d'Ailly, compuesta en 1410, de la que posee una copia. El cardenal D'Ailly ha sido influido por el estudio de las nociones de geografía contenidas en *Opus maius* de Roger Bacon (1214/1220-1292), quien teniendo como base un vasto conocimiento de los textos árabes concluía que Asia y África debían extenderse mucho más allá del Ecuador y que las zonas tórridas eran habitables. Último texto de la tradición de estudios geográficos del Medievo, la *Imago mundi* del cardenal D'Ailly es una mina de información tomada de la tradición bíblica y aristotélica, carente de referencias a los grandes viajes de esa época.

La Imago mundi *de D'Ailly*

Impresa en Lovaina en 1483, tiene una notable difusión desde finales del siglo XV y durante todo el XVI. También D'Ailly exagera la extensión de Asia al este y la proporción entre el mar y las tierras firmes; sin embargo, el cardenal, profundo conocedor de clásicos todavía poco conocidos, tiene algunas intuiciones felices, entre las que se encuentra la posibilidad de circunnavegar África. Es interesante observar que después de la traducción al latín de la *Geografía* de Ptolomeo, el cardenal D'Ailly se ve obligado a componer una nueva obra, el *Compendium Cosmographiae* (1413), en la que hace suyas las opiniones de Ptolomeo, al que atribuye una autoridad absoluta en la materia, insertando inexactitudes que no figuraban en su primera obra: ahora, África no es más una isla y el Océano Índico no es abierto. Indicativo de la actitud de los hombres de cultura del Cuatrocientos, *Compendium Cosmographiae* de D'Ailly rinde homenaje a la autoridad de Ptolomeo, cuya obra no podía no estar en el centro de la atención de todos los estudiosos del sector.

Cabot, Vespucio y Magallanes

Antes de que concluya el siglo debemos señalar también a Juan Cabot (*ca.* 1450-*ca.* 1498), hábil navegante que efectúa dos viajes partiendo de Bristol, tocando Terranova, la isla del Cabo Bretón, Nueva Escocia y el Golfo de San Lorenzo. Las exploraciones de Cabot proporcionan a los estudiosos europeos indicaciones científicas precisas acerca de la vastedad de las tierras a las que ha llegado, estimulando la búsqueda de un paso al noroeste en dirección del Extremo Oriente. Las dudas que van surgiendo se referían a la evidente diversidad entre los seres humanos vistos y descritos en Oriente y la flora, la fauna y los animales encontrados en estas regiones; además, las ciudades populosas y ricas y el grado de elevada civilización descrito por Marco Polo y muchos otros que habían hecho ese itinerario no encontraban ningún parangón, pues se trata de regiones desérticas y poblaciones paupérrimas.

Como es sabido, el mérito de la solución de este problema le corresponde a Américo Vespucio (1454-1512). En dos navegaciones sucesivas, la primera en 1499-1500 y la segunda en 1501-1502, habiéndose aventurado a lo largo de las costas de América del sur, de la Guyana a la Patagonia, demuestra que esa extensa parte de tierra no podía pertenecer a Asia, sino que debía ser un mundo nuevo.

Un mundo nuevo

Permaneciendo firmes los fuertes intereses económicos y las necesidades de los occidentales de abrir nuevas rutas comerciales con Oriente después de la clausura de las rutas terrestres, estas ambiciosas iniciativas se nutren también de la nueva filosofía de la naturaleza, fundada sobre una actitud más positiva ante la práctica directa y la experimentación. Los progresos en el arte náutico y la cartografía permiten determinar la latitud de un punto en una costa desconocida y a veces indicar la posición de una nave en el mar; de los arsenales europeos salen embarcaciones de un tonelaje cada vez mayor, capaces de transportar una considerable cantidad de mercancías, con una estructura que combina felizmente las experiencias occidentales y orientales; la brújula, el timón móvil y velas más amplias dan mayor seguridad a los navegantes, nutriendo la esperanza de llegar a nuevas tierras a través de vías marítimas, mientras que el rápido desarrollo de la artillería proporciona tranquilidad a los europeos que pueden contar con armas seguramente más eficaces que las de sus enemigos.

Práctica directa y experimentación

Son éstas las premisas del viaje de Fernando de Magallanes (1480-1521), que parte en 1517: tres años después una de sus naves regresará a Europa después de haber circunnavegado la Tierra. En menos de un siglo los europeos salen del Mediterráneo, abandonan la navegación a lo largo de la costa del Atlántico y de los Mares del Norte, comprendiendo que el Pacífico es el mayor de los océanos, y llevan a cabo la vuelta al mundo. Adquieren mayores certezas sobre la forma del planeta y tienen nuevas dudas relativas a la naturaleza, cuya variedad no puede ser ciertamente comprendida mediante el estudio de los textos leídos en las universidades que contienen el saber de los antiguos. Sobre todo es necesario repensar toda la cartografía terrestre, mediando la nueva información con la tradición. Desde mediados del siglo XIV los europeos han aprendido a conocer el mundo a través de experiencias directas y relatos de quienes han viajado, visto, conocido. Se tocan muchas de las regiones de la Tierra accesibles por mar, se descubren nuevas tierras, se trazan mapas del mundo en toda su entereza. La extensión de los conocimientos geográficos ocurre rápidamente como jamás lo había hecho en tiempos precedentes y sobre todo determina las primeras victorias significativas de la ciencia empírica contra la autoridad de los textos, haciendo evidente la necesidad de una colaboración entre ciencia y técnica cada vez más estrecha, que es la clave mediante la cual se pueden acometer investigaciones innovadoras.

Nuevos mapas para nuevos mundos

Así pues, desde mediados del siglo XV están echadas las condiciones para representar de un modo más correcto y completo la imagen de la Tierra. En la *Geografía* de Ptolomeo, precisamente la parte dedicada a los mapas era la que aparecía claramente alejada del desarrollo de los conocimientos; son bellísimas pero están superadas las nuevas ediciones impresas que aún se hacen de la obra de Ptolomeo. Así, desde 1482 se incluyen en el texto de Ptolomeo mapas geográficos más precisos y actualizados: de notable valor resultará la bellísima edición de Estrasburgo de 1513, con 47 mapas, de los cuales 11 son nuevos, el mejor atlas geográfico en circulación hasta el *Theatrum orbis terrarum* (1570) de Abraham Ortelius (*ca.* 1528-1598). Se comienza a pensar en someter la autoridad de los antiguos a rigurosas verificaciones, se impone un método de investigación fundado en la duda y extendido también a otros sectores de la investigación. A medida que se extiende el reconocimiento de las nuevas tierras, la imagen del mundo se abre a los ojos de los europeos y muestra, indudablemente, el modo en que el conocimiento humano está en devenir. Las nuevas representaciones, por tanto, deben dar una imagen de las tierras conocidas más cercana a la verdad. Se impone la idea de representar la Tierra a través de globos que constituyen pequeños modelos. Hacia finales del siglo XV, en Núremberg el cartógrafo Martin Behaim (*ca.* 1459-1507) fabrica pequeños globos terráqueos sobre cuya superficie se pueden dibujar las nuevas tierras a medida que se van descubriendo. Este particular mercado lo conquistan los holandeses, cuyos cartógrafos y geógrafos se especializan en la producción de globos terráqueos.

La actualización de los mapas geográficos

Los descubrimientos de los navegantes, las empresas de Johannes Gutenberg (*ca.* 1400-1468), las impresionantes e intrépidas obras de los artistas-ingenieros, los progresos en metalurgia y la alquimia hacen del Cuatrocientos un siglo de notable empuje innovador con respecto al saber naturalista, científico y técnico, una época en la que se sientan las premisas para el florecimiento de estudios e investigaciones que en el Quinientos ilustrarán los fundamentos del nuevo saber y de la nueva cultura: Nicolás Copérnico, Vesalio, Biringuccio, Ercker, Ramelli compondrán en sus respectivos sectores obras destinadas a influir de una manera determinante en el desarrollo de las investigaciones.

Véase también

Historia "Mercados, ferias, operaciones comerciales y vías de comunicación", p. 165; "Las expediciones navales y los descubrimientos geográficos antes de Colón", p. 174.

Ciencia y tecnología "Algunos aspectos del debate científico en el siglo XV", p. 368; "La cultura de las máquinas: príncipes, ingenieros, humanistas", p. 400; "Los humanistas ingenieros: Giovanni Fontana y Roberto Valturio", p. 402; "Los ingenieros militares alemanes", p. 404; "Ciencia y tecnología en China", p. 443.

CLÁSICOS Y CIENCIA

GIOVANNI DI PASQUALE

Las investigaciones de los humanistas, deseosos de apropiarse de los textos clásicos con el fin de repensar la estructura del saber a partir de los fundamentos de la cultura antigua, dominan el Cuatrocientos. El humanismo de esta centuria se manifiesta de modo diverso en los varios centros culturales italianos, aunque manteniendo características comunes sobre cuya base se renueva profundamente también el acercamiento a los conocimientos científicos y técnicos de los antiguos.

NACIMIENTO DE LA FILOLOGÍA. LORENZO VALLA

La Edad Media no había olvidado a los clásicos cuyo estudio tenía lugar en el interior de un contexto propenso a considerar que esas obras, producidas por autoridades absolutas, han de leerse y estudiarse caracterizándose por la reverencia y la investigación de las verdades contenidas en ellas. Entre los estudiosos se asoman nuevas exigencias filosóficas con el fin de acercarse de manera convincente a los textos que se van recogiendo con solercia. El estudioso del humanismo afronta a los clásicos con pasión, pero también con un desapego que permite restituirlos a su realidad histórica. Las encendidas discusiones críticas que se desatan en presencia de los documentos del pasado mostrarán sus frutos también en el ámbito de los saberes técnico-científicos. Desde este punto de vista la obra de Lorenzo Valla (1405-1457) puede tomarse como manifiesto de la actitud que los humanistas adoptan ante los clásicos. Convencido de que la palabra tiene un gran valor comunicativo, Valla ve en la filología el único medio para acceder proficuamente a las obras de los antiguos. En la historia de los términos encuentra las vicisitudes de los hombres y sus instituciones, de sus usos y costumbres. La filología es estudio, conciencia y educación del ser humano: en esta perspectiva, los numerosos clásicos que Valla posee revelan nuevas verdades, son una reconquista de su pasado. Desde el punto de vista científico, el texto más importante de su riquísima biblioteca es ciertamente el códice que contiene

La importancia de la palabra

las obras de Arquímedes (287 a.C.-212 a.C.), que todavía hoy se conserva en la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

Humanista atento a las evoluciones de los conocimientos naturalistas y científicos de los antiguos, Lorenzo Valla publica traducciones comentadas, como la *Introductorium ad medicinam* (1481) de Galeno (*ca.* 129-*ca.* 201) y el *Medicinae Liber* de Quinto Sereno Samónico (siglo III) y Avieno (siglo IV), una colección de astronomía que tiene como título *Scriptores astronomici veteres, De magnitudinibus et distantiis solis et lunae* de Aristarco de Samos (siglo IV a.C.), traducido al latín, los *Problemata* del Pseudo Alejandro de Afrodisias.

Al saber de los antiguos subdividido en disciplinas, Valla dedica una obra monumental, el *De expetendis et fugiendis rebus opus,* en 49 libros, editado póstumamente en Venecia en 1501. A la medicina de los antiguos, su verdadera pasión, dedica siete buenos libros de esta obra con la intención de difundir las raíces del conocimiento de la medicina occidental. La actitud de Valla no es por lo demás una actitud de aislamiento. En los ambientes cultos se abre camino la exigencia de efectuar una meditada operación de recapitulación y reordenamiento del saber en circulación. No se trata de una actitud nueva: en esta misma dirección se habían movido los ambientes de la cultura alejandrina en la edad helenista, la Roma de finales de la república, la civilización islámica y el Medievo latino, épocas en las que los doctos ven en la posesión, el conocimiento y el reordenamiento de la literatura antigua y de los otros pueblos los presupuestos sobre los cuales se puede fundar su propio saber.

El reordenamiento del saber

Invención de la imprenta y circulación de los clásicos

Una espasmódica investigación de los clásicos recorre todo el Cuatrocientos. El conocimiento no puede prescindir del estudio de estas obras antiquísimas, finalmente adquiridas ahora de un modo directo y no a través de la mediación a la que se sometían en el Medievo. De ello es consecuencia la importancia fundamental entonces adquirida por la filología, cuyo conocimiento es tanto más necesario para afrontar los textos griegos y latinos. Al redescubrimiento de los clásicos contribuye en una medida importante también la difusión de la imprenta de tipos móviles. Después del invento de Johannes Gutenberg (*ca.* 1400-1468) en Maguncia, en cuyo taller de edición de libros se producen obras en serie entre 1447 y los años siguientes, la imprenta se difunde también en Italia. Los procedimientos mecánicos introducidos por Gutenberg acompañan el trabajo de los copistas reduciendo los tiempos de producción. El manuscrito todavía circula sobre todo en las cortes de los centros italianos, pero la difusión de los talleres de edición en el curso del siglo XV introduce la producción de la cultura en el corazón de las ciudades, sustrayéndola a los monasterios y a los ambientes

La difusión de la imprenta en Italia

eclesiásticos. Por otro lado, los hombres de iglesia ya no son los únicos usuarios de los textos escritos, que ya se han vuelto necesarios tanto para las universidades cuanto para el desempeño de muchas profesiones artesanales. El nuevo modo mecánico de crear páginas escritas se sobrepone al trabajo del amanuense, que precisamente con el nacimiento de las universidades y el desarrollo de las actividades artesanales ha tenido que volverse cada vez más rápido; a tal punto que en las ciudades italianas han nacido oficinas de copiado de los textos que son divididos y cuyas partes se confían a muchas personas diferentes para su copiado. Con este objetivo nace en Florencia la oficina de Vespasiano da Bisticci (1421-1498), que luego acompañarán y sustituirán nuevos centros de producción del libro impreso.

Desde el punto de vista técnico, Gutenberg ha tenido la intuición convincente de descomponer toda la operación en una serie de acciones cuya suma debe dar el resultado esperado. En efecto, el texto es descompuesto en páginas, la página en líneas, la línea en palabras, las palabras en letras, cada letra en su contorno correcto.

La operación de la escritura, realizada en momentos sucesivos a través de procesos no confiados al amanuense sino al compositor que recibe el material y pone todo en el orden deseado para reproducirlo bajo la prensa tipográfica, se convierte en una actividad que se puede replicar según esquemas destinados a funcionar siempre y dondequiera.

Naturalmente, el éxito de Gutenberg descansa en una serie de progresos, que él tiene la feliz idea de atesorar. La habilidad en la fusión de los metales es el presupuesto para introducir un punzón resistente con una letra incisa en relieve sobre una extremidad, luego batido sobre una matriz de cobre que recibe la imagen, operación que en teoría puede repetirse al infinito. Después de ser impreso, el libro es encuadernado y cosido ejecutando cuidadosas operaciones que confieren al producto final una calidad que alcanza su perfección técnica al inicio del siglo XVI. Aunque replicando durante mucho tiempo el planteamiento del manuscrito con íncipit, texto y éxplicit, el libro impreso introduce la importantísima novedad del "frontispicio", que se convierte en la página de presentación del autor y de la obra.

El "frontispicio"

Por lo que se refiere a la cultura naturalista, científica y técnica, antes de que el siglo XV llegue a su término se entregan a la imprenta la *Naturalis historia* (Venecia, 1469) de Plinio *el Viejo*, la *Geographia* (Roma, 1469) de Estrabón comentada por Guarino Veronese, el comentario de Macrobio al *Somnium Scipionis* (Venecia, 1472), el *Astronomicon* (Núremberg, 1471) de Manilio, los *Phaenomena* (Brescia, 1474) de Arato, el *Poeticon Astronomicon* de Higino (Ferrara, 1475), la *Cosmographia* de Claudio Ptolomeo traducida al latín por Iacopo Angeli da Scarperia (Vicenza, 1475), el *De medicina* de Celso (Florencia, 1478) y el *De materia medica* de Dioscórides (Colle Val d'Elsa, 1478), la *Cosmographia* de Pomponio Mela (Venecia, 1478), los *Elementa Geometriae* de Euclides (Venecia, 1482), el *De historia plantarum* de Teofrasto (Treviso, 1483),

la obra de Platón traducida por Marsilio Ficino (Florencia, 1485), el *De architectura* de Vitruvio (Roma, 1486), el *De aquaeductibus* de Frontino (Roma, 1487), los tratados de Galeno y Séneca (Venecia, 1490), el *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella (Vicenza, 1499).

Dedicados a la recuperación del saber de los antiguos en los diversos sectores de los conocimientos científicos y técnicos, los hombres cultos tienen a su disposición un nuevo material que ahora forma parte también de los cursos universitarios; además, circulan textos que contienen las instrucciones básicas para realizar algunos oficios, como los libros de contabilidad, con las nociones de mercancía, y los manuales de uso de algunos instrumentos científicos. El advenimiento de la imprenta no sólo marca un giro en el acceso a la cultura, sino que también introduce nuevos y más estrechos contactos entre los estudiosos que ponen su habilidad a disposición de la empresa editorial.

Astrónomos, médicos y mecánicos ponen sus conocimientos al servicio de los grabadores, concentrados en describir meticulosamente la realidad natural no diversamente de cuanto lo estaban los pintores del Cuatrocientos. Así es como va afirmándose un modo de representar la naturaleza que habría de alcanzar gran importancia también para el conocimiento científico.

El primer texto de anatomía ilustrado

Si el Quinientos sacará plenamente provecho de esta nueva técnica, basta recordar el primer texto de anatomía ilustrado, el comentario a la *Anatomia* de Mondino de' Liuzzi (*ca.* 1270-1326), médico en Bolonia entre 1315 y 1318, y dado a la imprenta en esa misma ciudad, con un comentario de Giacomo Berengario da Carpi (1470-1530); pero en el Cuatrocientos es cuando se sistematizan los conocimientos técnicos para dominar esta nueva práctica.

Véase también
Historia "La instrucción y los centros de cultura", p. 237.
Ciencia y tecnología "Traducciones y descubrimientos de nuevas fuentes antiguas: el retorno de los textos griegos", p. 379; "La cultura de las máquinas: príncipes, ingenieros, humanistas", p. 400; "Los humanistas ingenieros: Giovanni Fontana y Roberto Valturio", p. 402; "Los ingenieros militares alemanes", p. 404; "Entre teoría y praxis", p. 436; "Ciencia y tecnología en China", p. 443.

ENTRE TEORÍA Y PRAXIS

GIOVANNI DI PASQUALE

***El desarrollo de las ciudades, de las profesiones artesanales y de las corporaciones profesionales muestra de modo evidente que en el siglo* XV**

las universidades y los monasterios ya no son los únicos centros de producción de la cultura. Desde el punto de vista de los saberes técnicos y científicos, la figura del artista-ingeniero domina el siglo XV. Típica expresión de la cultura de las ciudades italianas y de la sociedad que ha florecido en ellas, los artistas-ingenieros son los nuevos intelectuales del Cuatrocientos.

Tratados y manuales

Al lado de la lógica de los filósofos que están en las universidades los artistas-ingenieros van colocando nuevos conocimientos basados en el comportamiento de los materiales, sometido a las normas de la matemática y de la geometría, en el diseño técnico y en la interpretación, en colaboración con los humanistas, de los textos clásicos. Artistas, artesanos e ingenieros de un nivel cultural más elevado entran en contacto con los ambientes humanistas que buscan respuestas a problemas y preguntas en los textos de la mecánica helenista y de los tratados técnicos latinos.

La literatura del Cuatrocientos es rica en tratados técnicos que a veces nacen como manuales, otras veces como presentaciones relativas a temas particulares. En ambos casos, son textos que contribuyen de manera determinante a limitar la distancia entre teoría y praxis, ciencia y técnica, estimulando la cooperación entre teóricos y prácticos. De la vastísima producción del siglo XV realizada por artistas, ingenieros y artesanos sobre temas específicos forman parte las obras de Ghiberti, Piero della Francesca, Cellini, Francesco di Giorgio Martini, Filarete, Leonardo, Leon Battista Alberti, Valturio y otros.

Una combinación de teoría y praxis

Pintura, escultura, arquitectura, ingeniería hidráulica, construcción de fortificaciones y máquinas de todo tipo se vuelven actividades que tienen un notable valor intelectual, fundadas sobre nociones teóricas y prácticas que se van precisando a través de la redacción de tratados cada vez más detallados. Se busca y paga bien a quienes son los depositarios de este saber: no tienen en común sólo el renovado interés por los textos y los monumentos de la antigüedad, sino también atentas observaciones experimentales sobre materiales que son sometidos a veces a los procedimientos de la técnica para comprender su comportamiento. En las obras de artistas, productores de instrumentos, ingenieros y arquitectos se apoya una nueva concepción del trabajo, es decir, de la importancia de la técnica, entendida como construcción no sólo razonada sino también capaz de guiar procesos de transformación de la materia.

En el Cuatrocientos, en la parte meridional de Alemania, el desarrollo de las actividades metalúrgicas está ligado al crecimiento de los conocimientos y a la disponibilidad de instrumentos y aparatos cada vez más eficaces, que

tienen repercusiones inmediatas en el desarrollo de la alquimia aplicada también en el campo médico.

El diseño técnico, el lenguaje de las imágenes

De particular importancia es el recurso de artesanos, ingenieros y artistas a la imagen y el diseño técnico para hacer más fácilmente accesible su saber. Al inicio del siglo XV el repertorio iconográfico del que disponían los ingenieros debía ser más bien limitado. En los códices que contienen las compilaciones de los tratados de tecnología mecánica de la edad helenista, sobre todo los dedicados a la poliorcética, había ilustraciones que ayudaban a la lectura; lo mismo pasaba en el texto de Vitruvio y en las obras de Apolodoro de Damasco (*ca.* siglo II), en el anónimo *De rebus bellicis* (siglos IV-V) y en Vegecio (siglos IV-V); también en Bizancio circulaban antes del año 1000 colecciones de textos de poliorcética con imágenes de máquinas y dispositivos. Del siglo XIII datan los dibujos del cuaderno de Villard de Honnecourt (siglo XIII) y del *Texaurus* de Guido de Vigevano (*ca.* 1280-*ca.* 1349); de asunto militar son los efectuados por Konrad Kyeser (1366-post 1405), un docto soldado de la Franconia bávara al que debemos un tratado en latín que tiene como título *Bellifortis,* compilado al inicio del siglo XV y dedicado a Roberto, elector palatino y rey de Alemania (1352-1410). Kyeser es el primer técnico que recurre sistemáticamente al lenguaje de las imágenes: ateniéndose sobre todo a Frontino (*ca.* 30/40-103/104) y a Vegecio, el *Bellifortis* presenta un compendio visual de los autores clásicos de táctica y poliorcética, poniendo una considerable atención a las armas de fuego que en aquellos años hacían sus primeras pruebas en los campos de batalla, a los proyectos de baños públicos con calefacción y a la fábrica de linternas de noche.

Konrad Kyeser

Sin embargo, estas figuras no siempre habían sido pensadas para ilustrar el tema del texto, pues habían nacido más bien con una manifiesta intencionalidad ornamental, como resulta evidente en la reproducción aproximada de los detalles técnicos.

La necesidad de ilustrar precisamente los antiguos tratados técnicos va definiéndose mejor en el curso del siglo XV. Señales evidentes de este cambio se detectan en los diseños de máquinas que hace Mariano di Jacopo, llamado Taccola (1381-*ca.* 1458), activo en los primeros decenios del siglo XV y autor de centenares de imágenes puestas en el interior de los cuatro libros ilustrados del *De ingeneis,* dedicado sobre todo a máquinas y dispositivos bélicos. En estos diseños hay evidentes problemas técnicos que aún deben ser resueltos e inciden en la poca claridad con que se muestran las máquinas, insertas en un contexto a menudo paisajista y todavía carentes de autonomía propia. También el objetivo de Taccola es el de hacer que revivan, ilustrando sus textos, los conocimientos de los antiguos.

El De ingeneis *de Taccola*

Así pues, para Taccola la imagen constituye una contribución a la lectura del texto, al que debe integrarse para facilitar su comprensión. El problema que muy pronto van a tener los ingenieros, de Taccola en adelante, será el de la relación entre dibujo y materia, entre teoría y praxis. Las soluciones técnicas que están bien y funcionan en el papel, aun cuando se ejecutan con pleno respeto del diseño a escala y de las normas de los agrandamientos proporcionales, no cumplen las promesas en el momento en que se enfrentan a la materia, que requiere modificaciones y adaptaciones.

También por esta razón se vuelve necesaria la obra del ingeniero, que, además de escribir y dibujar, debe poseer habilidades prácticas y ser capaz de enfrentar las modificaciones que se vuelven necesarias en el paso del dibujo a la realidad física.

Ingeniería militar y civil

La representación gráfica, aunque técnicamente todavía padece mucho el aplanamiento bidimensional, evoluciona hacia una nueva espacialidad que aprovecha las conquistas de la geometría perspectiva y el empleo de los nuevos instrumentos de precisión y dibujo. Con su obra y la ilustración de los textos, artistas, ingenieros y artesanos contribuyen a difundir la cultura técnica que, si bien sigue ligada principalmente al arte militar, puede extenderse a usos civiles.

Nuevas técnicas gráficas

Con el perfeccionamiento de las técnicas gráficas encontramos efectivamente imágenes de aparatos hidráulicos, grúas y embarcaciones de todo tipo. En el ámbito de una tecnología que ya se ha consolidado ampliamente —la de las ruedas hidráulicas para explotar la energía del agua—, Mariano de Iacopo proyecta un molino de reciclado específico destinado a aprovechar la marea alta y baja. Algunos ingenieros dan vida a proyectos originales para poner en movimiento las embarcaciones prescindiendo del viento y la acción de los remeros: se trata, en sustancia, de embarcaciones con propulsores de rueda, o bien con remos movidos por dispositivos mecánicos. Los primeros proyectos en este sentido ya habían aparecido en el curso del siglo XIV, ideados por el deseo de introducir dispositivos para atacar al enemigo durante los momentos de bonanza, alejarse cuando no sopla viento, proceder al abordaje sin que los remos estorben la maniobra y remontar los ríos contracorriente.

Un manuscrito de 1430, conservado en Múnich de Baviera, muestra una pequeña embarcación militar movida por cuatro ruedas con aspas. Roberto Valturio (1405-1475), recurre en *De re militari* a las ilustraciones para mostrar embarcaciones de dimensiones modestas, con un solo hombre a bordo, accionadas por el movimiento de dos ruedas acopladas y puestas en funcionamiento por medio de una manivela. La conciencia de que es posible explotar la energía eólica recorre la obra de diversos autores del Cuatrocientos e ins-

pira la concepción de aparatos probablemente sólo fantasiosos y sin embargo importantes: entre éstos, el proyecto (1405) de Konrad Kyeser de construir en los muros de las fortificaciones ascensores accionados por la fuerza del viento para llevar rápidamente hombres armados a la cumbre de las estructuras de defensa. En todo caso, la idea de levantar pesos gracias a la energía eólica debió de apoderarse de la fantasía de los ingenieros de la época. En un códice ilustrado, que también se conserva en Múnich de Baviera, el anónimo de la guerra husita presenta, entre los varios proyectos preponderantemente de asunto militar, una rueda de viento que no sólo acciona el molino, sino que permite levantar sacos de harina. Notable es asimismo el intento de Roberto Valturio de construir un carro cuyo movimiento se debía a dos ruedas movidas por el viento. En el Cuatrocientos aparecen también máquinas de obras de construcción con un concepto innovador; por otro lado, la época se caracteriza por empresas ambiciosas: en 1455 tiene lugar en Bolonia el transporte de la Torre della Magione, de 20 metros de altura. Una crónica local del siglo XV registra las dificultades que enfrentó el arquitecto Rodolfo Fioravanti (siglo XV), que al año siguiente se probará también con el traslado de la torre de San Biagio a Cento, cerca de Ferrara.

La energía eólica

Desde el punto de vista de las normas que se han de aplicar en la obra de construcción, en 1486 se imprime en Ratisbona *El libro de la construcción exacta de los pináculos,* del arquitecto alemán Matthäus Roritzer (*ca.* 1430-*ca.* 1495). Preocupado por difundir de manera clara sus teorías sobre la construcción de los pináculos de las catedrales, Roritzer ilustra al lector, mediante una serie de dibujos, el modo en que esta operación se puede reducir al procedimiento, que ya había enfrentado Villard de Honnecourt, de duplicar el cuadrado.

La imagen a la que recurre Roritzer ilustra su método, que prevé el dibujo de un cuadrado dentro de otro cuadrado: el cuadrado interno se endereza luego de modo que se haga entrar uno en el otro hasta alzar el pináculo. Las normas sobre las proporciones entre las partes del cuadrado continúan constituyendo la clave para afrontar la proyección de diversos elementos de las nuevas iglesias. Si Roritzer se fía de las imágenes para comunicar mejor sus conocimientos a los constructores, un documento de 1459 registra el encuentro que tuvo lugar en Ratisbona de diversos maestros cortadores de piedra provenientes de ciudades como Estrasburgo, Viena, Salzburgo, quienes ratifican, entre otras cosas, la prohibición de revelar a quien no sea del oficio el arte de deducir el alzado a partir de la planta del edificio.

Roritzer y los pináculos

La ilustración del *De architectura* de Vitruvio

En los últimos 20 años del siglo XV circula también el texto de Vitruvio. La edición príncipe es publicada por Sulpicio en 1486 en Roma, resultado con-

creto de los esfuerzos, en los que participan filólogos y artistas ingenieros, por hacer comprensible el texto. El filólogo Sulpicio tiene la preparación que le permite comprender los puntos oscuros del latín vitruviano, mientras que los artistas se ponen a buscar los secretos de la maravillosa arquitectura romana y de las máquinas que esos proyectos habían hecho posibles. Por otro lado, los edificios antiguos de Roma ofrecen el material con el que se puede confrontar el texto. Sulpicio no proporciona un aparato ilustrativo porque, al no encontrar las imágenes originales, considera difícil insertarlas en un segundo momento. La pérdida de las ilustraciones originales del *De architectura* termina constituyendo un estímulo para los artistas y los ingenieros, que tratarán de recrear el repertorio perdido. También los árabes habían enfrentado este problema, ilustrando de su puño y letra muchos tratados técnicos de cuya traducción se encargaban y que, carentes de imágenes, se consideraban de difícil interpretación: por ejemplo, hacia finales del siglo IX el matemático árabe Qusta ibn Luqa (820-912) traduce la *Meccanica* de Herón de Alejandría (¿siglo I?), añadiendo y modificando imágenes, de las que no había ningún rastro en el original, para facilitar su lectura.

La edición príncipe de Sulpicio

La inserción de las figuras en el texto de Vitruvio se convierte en una necesidad a partir de la primera edición ilustrada impresa, publicada en 1511 en Venecia por fray Giovanni Giocondo (1433-1515), filólogo y arquitecto, experto en el diseño de edificios y máquinas. Activo sea en Italia que en Francia, se le recuerda en los documentos de la época como *architectus, mechanicus, antiquarius.* Cuando decide ilustrar el texto de Vitruvio no le falta la experiencia en el dibujo técnico, pues ya en 1492 había realizado 126 dibujos para dos libros de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) relativos a arquitectura y aparatos bélicos. Entre otras cosas, fray Giocondo es señalado también como autor de las ilustraciones de la primera edición, publicada en Verona en 1472, del *De re militari* de Valturio, el primer tratado técnico con imágenes.

Es interesante seguir el método de trabajo de fray Giocondo: en la dedicatoria a Julio II (1443-1513, papa desde 1503), contenida en el prefacio al tratado de Vitruvio (siglo I a.C.), explica que ha coleccionado muchos códices y confrontado el texto con los restos arqueológicos: éste es, pues, el origen de las representaciones de edificios y elementos arquitectónicos, pero no de los dibujos de máquinas del libro X, sobre los cuales —lo deducimos de las lecciones que da en París sobre este tema a inicios del siglo XVI— está meditando desde hace tiempo. Por otro lado, antes que el siglo llegue a su fin, Lorenzo Ghiberti (1378-1455) incorpora en sus *Commentarii* algunos fragmentos de Vitruvio traducidos a la lengua vulgar y Francesco di Giorgio Martini se empeña en llevar a cabo arduas investigaciones para entrar en posesión de este texto. Obtenida una traducción en lengua vulgar del *De architectura,* Francesco di Giorgio se habría luego aventurado a hacer una traducción, efectuada preferentemente

El texto de Vitruvio con ilustraciones de fray Giocondo

por él solo, de la que queda un testimonio preciosísimo en un manuscrito que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Florencia.

El interés que fray Giocondo tiene en Vitruvio cierra pues, idealmente, un siglo, el XV, que ve las primeras manifestaciones de la colaboración fundamental entre humanistas y artistas con el fin de mejorar la comprensión de la cultura técnica de los antiguos.

Textos e imágenes

El conocimiento de plantas, animales, minerales y razas humanas saca un beneficio notable de la difusión de imágenes que cuentan cuanto y más que páginas y páginas de texto. Un globo terráqueo contiene información que puede reducirse más inmediatamente a los conocimientos de geografía de lo que puede hacer la lectura de un tratado y los primeros intentos de clasificación de las especies animales y botánicas sacarán de las ilustraciones un considerable beneficio que mostrará sus frutos en las obras del siglo sucesivo. Miradas con ojos atentos, las representaciones del cosmos y de la tierra que aparecen en la *Cosmographia* de Claudio Ptolomeo —editada en Bolonia en 1477— ilustradas con dibujos por Taddeo Crivelli (*ca.* 1425-*ca.* 1479), la representación del cuerpo humano en las mesas anatómicas del *Fasciculus medicinae,* publicado en Venecia a finales del siglo XV, contienen más información de cuanta se podía obtener de la meticulosa lectura de los clásicos.

Un poderoso medio de comunicación

La ilustración técnica y naturalista constituirá, sobre todo en los siglos posteriores, a medida que se afirme el libro impreso, un nuevo y potentísimo medio de comunicación para profundizar y difundir la práctica de la ciencia y la técnica. La relevancia de las imágenes en el progreso de la ciencia tiene una importancia notable no sólo para nutrir estudios y debates entre especialistas, sino también para atraer a la gente común; las ideas, las teorías científicas, los nuevos productos de la técnica pueden comunicarse a las generaciones presentes y futuras sea por medio del texto que de las ilustraciones.

Véase también
Historia “La guerra: entre tradición e innovación”, p. 248.
Ciencia y tecnología “La cultura de las máquinas: príncipes, ingenieros, humanistas”, p. 400; “Los humanistas ingenieros: Giovanni Fontana y Roberto Valturio”, p. 402; “Los ingenieros militares alemanes”, p. 404; “Clásicos y ciencia”, p. 433; “Ciencia y tecnología en China”, p. 443.

Fuera de Europa

CIENCIA Y TECNOLOGÍA EN CHINA

Isaia Iannaccone

Al emperador Yong Le, de la dinastía Ming, se debe una nueva fase de la historia de China. Le desplaza la capital a Pekín, convirtiéndola en una ciudad monumental, y administra el Estado con gran habilidad: reorganiza la administración territorial y el sistema fiscal, favorece a un grupo que será dominante durante toda la dinastía, hasta el siglo xvii.

Fundada por un chino de origen humilde, que lidera una de las tantas revueltas que colman los últimos años de la dinastía mongola de los Yuan y logra dominar un territorio cada vez más vasto gracias a una hábil administración civil y militar de las zonas ocupadas, la dinastía Ming dura de 1368 a 1644.

En el siglo XV se alternan ocho emperadores. El más importante se recuerda con el nombre de la era dinástica Yong Le (1360-1424). Es él quien reedifica Pekín y desplaza la capital de Nankíng (1421), mandando erigir imponentes murallas perimetrales, la majestuosa Ciudad Prohibida, palacios, construcciones públicas y templos que todavía hoy dan testimonio de su grandeza.

Coronan la reconstrucción arquitectónica disposiciones gubernamentales hábiles y sensatas que reorganizan el territorio, reestructurando el sistema legal y fiscal, reestructurando el sistema educativo y los exámenes para seleccionar a los funcionarios; es entonces cuando cobra vida un grupo dominante que de hecho hegemoniza la vida económica, política y cultural no sólo del siglo XIV, sino del entero periodo Ming.

Decadencia de la economía monetaria y la ciencia

La economía monetaria resiente negativamente dos medidas administrativas: el regreso a la moneda tradicional de cobre, el sapec, y la eliminación de los certificados de crédito en papel. Se podría escribir la historia de China usando como indicador el nivel de producción de cobre, tan influyente es en la economía y por tanto en la sociedad; el siglo XV es uno de aquellos en los que escasea el metal, permitiendo así también el uso de monedas de otros tiempos, cuyo curso había caducado oficialmente. En definitiva, aunque circu-

lan pocas monedas, se incuba el caos monetario. Para complicar aún más las cosas está el hecho de que ya desde la mitad del siglo las fuertes importaciones de plata (por los japoneses, y la mexicana por los españoles) convierten el metal precioso en moneda circulante, y las autoridades lo escogen como medio para pagar los impuestos. Una verdadera confusión, en la que salen ganando sobre todo los funcionarios exactores, que usan a discreción los instrumentos y las unidades de peso, y aquellos pocos artesanos privados que en las provincias detentan la metalurgia de la plata. En cuanto al papel moneda, ya en uso en la época Song y muy difundida con los Yuan, primero la usan también los Ming, pero luego, a consecuencia de procesos de inflación y devaluación, se reduce su uso, permitiendo sólo una especie, el Bao Chao, que sigue en vigor durante toda la dinastía pero sin experimentar ninguna evolución.

El caos monetario

Utilizando la circulación oficial de las monedas como indicador (y estímulo) de esos procesos de abstracción ligados a la ciencia, se constata que el siglo XV (y un poco también toda la época Ming), aunque estable políticamente, pero con una economía monetaria en decadencia, no brilla en el campo científico. El resentimiento hacia los mongoles que habían sometido al imperio suscita sentimientos xenófobos y una cerrazón cultural con respecto al exterior. Se va en pos de modelos del pasado lejano, de las grandes épocas Han, Tang y Song, y el autocentrismo favorece el desarrollo de sentimientos de superioridad cultural y se convierte en causa de la fallida renovación en muchos campos de la cultura material, tecnológica y científica.

La China de los Ming

En pocas palabras, China, que antes de los Ming estaba mucho muy adelantada con respecto a Occidente en lo que se refiere a las intuiciones abstractas que están a la base del pensamiento científico (baste pensar en los conceptos de vacío e infinito), y con mucho superiores por la precocidad de esos inventos y descubrimientos que llevaron en otras partes a un rápido progreso (papel, magnetismo, pólvora de fuego, cerámica, etc.), pierde terreno durante la dinastía Ming. Dejadas atrás las brillantes pruebas de los numerosos algebristas Song y Yuan, en el siglo XV no brilla ningún matemático. Desde el punto de vista filosófico, incluso se le atribuye al más célebre e influyente idealista de la época, Wang Yangming (1472-1528), la responsabilidad de haber sido nocivo al desarrollo de las ciencias naturales y el método científico. En efecto, su posición ante el *gewu* (investigación de las cosas) se ve más inclinada a la introspección que favorable a la investigación de los fenómenos percibidos por nuestros sentidos.

LAS TÉCNICAS MARINAS

El único campo en el que el siglo XV chino se hace notar desde el punto de vista de la historia de la ciencia es el del perfeccionamiento de las técnicas

marítimas, madurado en el ámbito de las grandes navegaciones oceánicas de Zheng He (1371-*ca.* 1433), de la etnia musulmana Hui, eunuco y almirante de la flota imperial. Recordemos que en la China del siglo II a.C. se adopta el timón colocado en la mitad de la popa (en Europa sólo en el siglo XIII); en el siglo II se inventan los compartimientos cerrados (el primer cuarto cerrado usado en una embarcación en Europa es de 1795) y aquellos con baño (en Occidente, en 1712); al siglo III se remonta la disposición de la vela al cuarto; en el VI aparecen las primeras naves dotadas de ruedas con aspas accionadas por un cilindro, que se difunden sobre todo en la época Song (y las más importantes son de 1130, mientras que en Europa los primeros intentos de hacer barcas movidas por mecanismos semejantes se remontan a 1543); a partir del siglo VIII se comienza a blindar los cascos por motivos defensivos (en Europa en el siglo XI) y, entre 850 y 1050, a usar la brújula en la navegación (en Europa en el siglo XII). En el siglo XV, bajo el emperador Yong Le, la flota Ming es la más grande y más poderosa del mundo, con 3 800 embarcaciones, de las cuales 1 350 son de combate, y una hábil política de reforestación en la región de Nankíng permite el constante abastecimiento de madera para construir nuevas naves y para hacer reparaciones. En Xingjiangkou, cerca de Nankíng, se encuentran permanentemente estacionadas 400 naves de guerra, y otras tantas para transportar el grano. Además, la flota se precia de ser casi de 300 grandes naves para recorrer las distancias largas, como las usadas por Zheng He. El participa en siete expediciones oceánicas, la más conocida de las cuales tiene lugar entre 1431 y 1433. Su flota se compone de casi 280 naves (de las cuales 62 son de gran tonelaje); entre tripulación y oficiales están embarcados al menos 27 000 hombres, y está documentado que visitan 20 países, de la isla de Java hasta La Meca, haciendo escala en las costas orientales de África y ampliando de esta manera los conocimientos geográficos de los chinos.

La navegación de Zheng He

La flota más grande del mundo

En 1962 el descubrimiento de un gigantesco timón de esa época (de seis metros de longitud, con la cuaderna de 38 centímetros de diámetro y una altura de 11 metros) que ocurrió en las cercanías de Nankíng, donde surgían los astilleros navales de la época Ming, ha permitido, junto con las fuentes escritas, calcular las dimensiones de la nave almirante de Zhang He: 140 metros de longitud (30 metros más que la Santa María que Cristóbal Colón, 1451-1506, lleva a América en 1492), con un tonelaje de casi 1 500 toneladas (los navíos más grandes usados por Vasco da Gama eran de casi 300 toneladas). Nótese que las velas chinas, hechas de listones de bambú ligados unos a otros (habituales desde el siglo II) y no de tela como las de las naves europeas, podían ser maniobradas desde el puente mediante cuerdas, poleas y otros mecanismos, dispensando a los marineros de treparse a los palos de la embarcación para realizar las necesarias pero peligrosas operaciones adecuadas para aprovechar mejor el viento.

El hallazgo de un gigantesco timón

Entre los cometidos de la flota imperial está también el de transportar de sur a norte, hacia la capital, el trigo y otros comestibles, no menos que los tributos agrícolas. En 1411 un ingeniero, Song Li (siglos XIV-XV), perfecciona el sistema de aprovisionamiento hídrico del Gran Canal, construyendo cisternas y sistemas de canales de corrientes de agua cercanas; de este modo, se puede usar durante todo el año, incluso en época de sequía, la importante vía acuática. A partir de entonces el transporte del trigo tiene lugar preponderantemente en este canal, pero en 1415 es abolido el transporte marítimo con un edicto. A continuación, sea por estrategia militar que por un crecido desinterés en todo lo que no era chino, incluidos los descubrimientos geográficos, y a causa de la consiguiente decadencia técnica, la flota sigue en segundo plano, perdiendo la importancia que había tenido durante la primera mitad del siglo XV.

La transportación del trigo

Véase también

Historia "El crédito, la moneda y los montepíos", p. 170; "Las expediciones navales y los descubrimientos geográficos antes de Colón", p. 174.

Ciencia y tecnología "Viajes, exploraciones, descubrimientos", p. 426; "Entre teoría y praxis", p. 436.

LITERATURA Y TEATRO

INTRODUCCIÓN

Ezio Raimondi y Giuseppe Ledda

La experiencia renovadora del humanismo, que caracteriza la cultura del Cuatrocientos, inicia en el corazón del siglo precedente, con la lección genial de Francesco Petrarca (1304-1374), seguido por amigos y discípulos, entre los cuales se encuentran Giovanni Boccaccio (1313-1375) y sobre todo Coluccio Salutati (1331-1406), quien transmite las intuiciones de Petrarca a la generación de Niccolò Niccoli (1364-1437), Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), Guarino Veronese (1374-1460) y Poggio Bracciolini (1380-1459). No sólo en el profundo amor a los libros y las obras de la Antigüedad es el gran poeta el primero de los humanistas, sino también en el descubrimiento de los códices antiguos, comenzando con el hallazgo de las *Cartas a Ático* de Cicerón (106 a.C.-43 a.C.), que pronto se vuelven un ejemplo vital y llevan al escritor a concebir el proyecto de hacer colecciones de su propia producción epistolar.

Y en verdad el descubrimiento del mundo antiguo, que es una de las conquistas del humanismo, se define también propiamente como hallazgo físico de códices que contienen obras desconocidas desde hace siglos o conocidas sólo de forma parcial e incompleta. Un papel particularmente brillante lo desempeña Poggio Bracciolini: entre sus muchos e importantes descubrimientos, el más rico en consecuencias es ciertamente el de la *Institutio oratoria* de Quintiliano (*ca.* 35-*ca.* 96), que circulaba en la Edad Media en ejemplares mutilados. Y la recuperación no es sólo de naturaleza anticuaria, sino que también desempeña una función vital en tanto que vuelve a proponer textos que pronto se vuelven centrales en el nuevo debate cultural. Quintiliano significa, por ejemplo, una nueva idea de la retórica y la palabra comunicativa.

El papel de Poggio Bracciolini

Es también el periodo en que los humanistas están involucrados en el gobierno del Estado, al grado de hablarse de un "humanismo civil" (Burckhardt, Baron, Garin), sobre todo por lo que se refiere a la Florencia republicana, donde destacan las figuras de Coluccio Salutati, canciller durante 30 años a caballo entre dos siglos, y luego la de Leonardo Bruni, canciller casi hasta mediados del siglo. Y también la actividad literaria está marcada por la responsabilidad civil de los humanistas, que se vuelcan sobre todo en obras historiográficas y políticas. Así que también la nueva visión del mundo clásico tiene un significado político: la vida civil de la Roma antigua se vuelve un repertorio ideal de modelos de comportamiento. Es el primado de la vida activa, la ética y la política.

El humanismo civil

Pero después de la indagación pionera entre los códices de las bibliotecas, la generación de Lorenzo Valla (1405-1457) y Leon Battista Alberti (1406-1472) es la que se convierte en la intérprete más madura y lúcida de los autores clásicos. En efecto, a la identificación "física" de los textos la acompaña la de su individualidad e historicidad: ahora no son leídos siguiendo las técnicas alegóricas típicas de la cultura medieval, sino desentrañados en sus significados originarios. En esta nueva lectura es fundamental la aportación de la filología y del conocimiento de la lengua latina clásica según sus formas históricas y los usos propios de los autores. Y el cuidado filológico que se prodiga para interpretar correctamente los textos no impide, antes bien, afina, la adopción de estos textos como modelos ejemplares de lenguaje y estilo, de pensamiento y acción. Mediante la restauración de los textos y de la lengua latina se piensa de verdad en provocar un renacimiento de la civilización antigua.

Lorenzo Valla

Lorenzo Valla es quizá el más grande de los protagonistas de esta fase de nueva filología de lo antiguo, y los seis libros de las *Elegantiae* son un monumento extraordinario de ella. Pero sus herramientas filológicas se aplican también a la verdad histórica, como en el caso de la demostración de la falsedad de la Donación de Constantino. Y Valla llega incluso a aplicar los nuevos métodos filológicos al estudio del texto sagrado, abriéndole el camino al gran Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536).

Los grecistas

El Cuatrocientos también marca en Europa e Italia el renacer del conocimiento del griego, que había sido ignorado incluso por Petrarca, gracias a la actividad de los doctos bizantinos. Luego de la presencia de Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415) en Florencia en los últimos años del Trescientos, otros hechos fundamentales son el Concilio de Ferrara-Florencia (1438-1443) y la fuga de los intelectuales bizantinos después de la caída de Constantinopla (1453). Entre los "grecistas" que ejercen una influencia decisiva se encuentra indiscutiblemente Giorgio Gemisto Pletone (*ca.* 1355-1452), que llega a Florencia para participar en el concilio y despierta entre los humanistas florentinos el interés y el entusiasmo por Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.), cuyas obras aún eran casi completamente desconocidas en Europa. De este magisterio desciende el gran periodo del platonismo florentino, cuyo agudo y ferviente representante será posteriormente Marsilio Ficino (1433-1499).

Inicialmente el humanismo es un fenómeno italiano. En el resto de Europa, en el siglo XV, es fuerte la continuidad que tiene con la cultura medieval, que conoce una luminosa madurez, brillantemente definida como "el otoño de la Edad Media" (Huizinga). Y en ciertas situaciones privilegiadas, como en la corte de Borgoña, a ello se añade un agudo sentido de la renovación en el arte, la música y la literatura. Pero lo que le falta al "Renacimiento borgoñón" es precisamente el rasgo distintivo del humanismo: la nueva relación vital con los modelos antiguos. Sin embargo, por impulso del redescubrimiento italiano de los autores del mundo clásico, se aviva el interés por los

textos antiguos en toda Europa. Así, en los últimos años del Trescientos en la península ibérica el rey Juan I de Aragón (1358-1390) colecciona libros antiguos y promueve el estudio de la literatura clásica, mientras que el escritor catalán Bernat Metge (1340/1346-1413), admirador de Petrarca, escribe *Lo somni (El sueño),* que se inspira en Petrarca y Boccaccio, pero también en Cicerón. Y también París se convierte en un centro de estudios de la Antigüedad, con un grupo de humanistas reunidos en torno a las figuras de Juan Gerson (1363-1429), Nicolás de Clemanges (1363-1437) y Jean de Montreuil (1354-1418).

La relación fecunda con la Antigüedad

Durante el Cuatrocientos el ejemplo italiano inspira nuevos procesos en muchas partes de Europa, sea mediante el asentamiento de humanistas italianos, como el de Guiniforte Barzizza (1406-1463) en la corte de Alfonso de Aragón (1396-1458), sea por medio de la formación italiana de intelectuales que al regresar a su país de origen promueven en ellos los estudios humanistas. Ejemplares en este sentido son el polaco Gregorio de Sanok (1406-1477), el alemán Albert von Eyb (¿?-1475), el inglés Robert Fleming (siglo XV) y el húngaro Janus Pannonius (1434-1472). El humanismo está en camino de llegar a ser un fenómeno europeo animado por una red de fecundos intercambios internacionales, como lo muestra el ejemplo de Erasmo de Rotterdam, el más grande humanista de la generación que existe entre los siglos XV y XVI: de origen holandés, se forma en París, Italia e Inglaterra, para dar luego perspectiva y resonancia europeas a su acción cultural.

HUMANISMO Y LITERATURA EN LENGUA VULGAR

En todos los Estados regionales italianos el desarrollo de la cultura humanista y el renacer de la literatura en lengua vulgar tienen lugar con diferentes tiempos, modalidades y características. Pero Florencia destaca excepcionalmente en el panorama italiano y europeo, pues se coloca a la vanguardia ya desde la primera mitad del siglo y luego es protagonista de la renovación de la literatura en lengua vulgar que culmina en la época de Lorenzo de Médici.

La situación florentina experimenta también una estrecha conexión entre cultura humanista, experiencia innovadora en las artes y la arquitectura y repunte de la tradición literaria en lengua vulgar. De este momento, al que se le da el nombre de “humanismo vulgar”, son figuras ejemplares Leon Battista Alberti y Leonardo Bruni, con su compromiso lúcido y apasionado de escritores, promotores culturales, defensores de la lengua vulgar y de su dignidad. Alberti es una de las personalidades más eminentes y versátiles de la cultura del siglo XV. Arquitecto y tratadista de arquitectura, pintura y escultura, estudioso de matemáticas, mecánica y óptica, humanista, conocedor del latín y el griego, autor de obras latinas, es también autor de importantes textos en lengua vulgar, en verso y sobre todo

Leon Battista Alberti y Leonardo Bruni

en prosa. Y para promover la lengua vulgar Alberti se ocupa también de la organización del Certamen Coronario, una competencia poética en lengua vulgar en torno al tema de la verdadera amistad, organizada en Florencia en 1441. También Leonardo Bruni, conocedor profundo del griego y traductor al latín de obras canónicas de Platón y Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), autor de importantes obras históricas, biógrafo de Dante (1265-1321) y Petrarca, interviene en varias ocasiones en defensa de la lengua y la literatura vulgares.

Lorenzo el Magnífico *y la edad de oro de Florencia*

Pero la edad de oro de la Florencia del siglo XV es ciertamente la de Lorenzo de Médici (1449-1492). Crecido en un ambiente ya rico en inquietudes culturales, con la presencia de humanistas como Argiropulo (*ca.* 1415-*ca.* 1487), Ficino y Cristoforo Landino (1424-1498), pero también de poetas en lengua vulgar como Luigi Pulci (1432-1484), Lorenzo *el Magnífico* mostrará siempre una aguda atención por la relación entre literatura y política. Es reveladora en tal sentido la preparación de la *Raccolta aragonese:* la reivindicación de la primacía de la lengua y la poesía florentinas es parte integrante de la política de prestigio que tiene como objetivo hacer que Florencia consiga una parte cada vez mayor en el tablero político italiano. Y a la sensibilidad política de Lorenzo se debe también el diálogo complejo pero vital entre poesía docta y poesía popular.

Poliziano

Finalmente, al mundo de Lorenzo de Médici pertenece Poliziano (1454-1494), uno de los mayores intelectuales del siglo y quizá el poeta más dotado. Autor de epigramas, odas, elegías, micropoemas en latín y griego, profesor en el Estudio Florentino, redactor de cursos universitarios, de prelusiones en hexámetros y laboriosas disertaciones de filología, Poliziano es también un renovador de la poesía vulgar. La ligereza, la elegancia natural y la aparente sencillez de sus versos son en realidad fruto de un trabajo intenso y refinadísimo de reelaboración de materiales poéticos clásicos y vulgares: la memoria de lo antiguo se hace poesía del presente, nostalgia de afectos y fantasmas líricos.

Nápoles y Ferrara

En el policéntrico paisaje del siglo XV, al lado de Florencia resplandece la Nápoles aragonesa, que es un centro fértil de cultura humanista ya en la primera mitad del siglo, cuando nace la Academia en torno al Panormita (1394-1471). Y en la segunda mitad del siglo Giovanni Pontano (1429-1503) encarna la figura del humanista, hombre de gobierno y al tiempo poeta de íntimos afectos y exquisitos amores familiares plasmados en un latín dúctil y musical. Pero la Nápoles aragonesa es testigo también de la afirmación de la literatura en lengua vulgar en la cuentística y, sobre todo, en la lírica, mientras que con la *Arcadia* de Sannazaro (1455-1530) se realiza una genial versión humanista del género bucólico, que influirá durante siglos la civilización literaria europea.

Mientras tanto, entre las cortes patavinas destaca Ferrara, con la escuela humanista de Guarino Veronese, y luego es capaz, con Matteo Maria Boiardo (1440/1441-1494), de dar nueva vida y dignidad fantástica a la epopeya

caballeresca de Orlando y los paladines, antes de que Ariosto (1474-1533) haga de él un paradigma venturoso de la novela moderna.

La literatura religiosa

En el siglo del humanismo laico también la literatura religiosa está más viva que nunca. Los dos máximos predicadores de la época renuevan de modos distintos el género de las homilías: Bernardino de Siena (1380-1444), mediante un lenguaje sencillo, claro y animado; Jerónimo Savonarola (1452-1498), por medio de la intensidad profética y la fuerza elocuente de las imágenes apocalípticas. Del mismo modo, en la Florencia de los Médici la literatura religiosa obtiene sus resultados más seguros en las loas y las representaciones sagradas.

En definitiva, el Cuatrocientos literario s presenta como un siglo plural y vivo, un laboratorio fecundo en el que, al lado del redescubrimiento de los clásicos y su respectiva apropiación por parte de los humanistas, renacen también las literaturas en lengua vulgar, para las cuales "imitar" significa experimentar códigos y géneros nuevos. En este laboratorio multiforme maduran la conciencia y las múltiples formas de la civilización literaria de la Europa moderna. La muerte de Lorenzo *el Magnífico* en 1492 y la incursión en 1494 de Carlos VIII (1470-1498) en Italia marcan el fin del frágil equilibrio que había sostenido en pie a la Italia de los señoríos, roto definitivamente por el nuevo poder de los Estados europeos. Pero el modelo cultural italiano se vuelve finalmente europeo.

El siglo del humanismo

EL HUMANISMO: CARACTERÍSTICAS GENERALES

LOREDANA CHINES

Lejos de ser un mero fenómeno de erudición, el humanismo italiano está sostenido por una enorme ambición: la de construir una nueva sociedad gracias a una cultura renovada, fundada en el diálogo con los autores de la Antigüedad. La disciplina que vuelve a idear los confines de los saberes es la filología, que encuentra en Lorenzo Valla a su máximo intérprete. De esta nueva forma de abordar los textos nacen nuevos programas de enseñanza, nuevos programas políticos, nuevas modalidades hermenéuticas. El contrapunto de este "sueño" se confía a algunas páginas claroscuras de Leon Battista Alberti.

EL SUEÑO DE LOS HUMANISTAS: LA FILOLOGÍA A LA MEDIDA DE LAS COSAS

La lección de Petrarca, anticipada en ciertos aspectos por algunas figuras del llamado "prehumanismo patavino", como Albertino Mussato (1261-1329) y Lovato Lovati (1241-1309), hereda a las posteriores generaciones de humanistas el sentido de un diálogo continuo y proficuo —del que nace la apuesta humanista de un gran renacer de todos los saberes— entre un pasado por redescubrir y un presente al que hay que curar. Los humanistas, para citar a un célebre estudioso español, Francisco Rico (1942-), ceban en efecto un sueño extraordinario: el de construir una nueva cultura que invista todos los ámbitos del saber y el comportamiento humanos, del individuo y la sociedad, gracias a una inédita conciencia de la realidad, medida con los instrumentos de la filología, la disciplina que vuelve a idear y definir los confines de los saberes, de las cosas y de las potencialidades humanas. El método filológico —del que Petrarca (1304-1374) ya había dado luminosos ejemplos, como acaece con el texto de Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), hoy manuscrito londinense Harley 2493— es recibido y profundizado en la primera mitad del Cuatrocientos, sobre todo por la genial figura de Lorenzo Valla (1405-1457), que ve en la palabra refundada, sometida a los nuevos métodos filológicos, el instrumento para reconstruir los horizontes de todos los saberes, y en el correcto uso lingüístico del latín el fundamento potencial de un renacer de la cultura y la civilización no sólo de las letras sino de todas las disciplinas.

La filología es, pues, el arma con la que se enmiendan los textos, pero también con la que se subvierten los lugares comunes y las interpretaciones distorsionadas y extraviadas que a menudo anidan entre las líneas de los volúmenes de derecho, medicina y de toda doctrina que haya sido transmitida desde el pasado, bien consolidada y a veces aplicada concretamente en la vida práctica y civil. En el gran monumento que son las *Elegantiae* (de larga y ardua elaboración, de 1441 a 1449), una gramática "antinormativa" que analiza en los autores latinos la propiedad y el correcto uso lingüísticos, Valla erige un sólido baluarte contra esa fuerza bárbara y devastadora que son las tinieblas de la época de en medio, poniendo en crisis el abstracto nominalismo medieval, con la esperanza de que el renovado esplendor de una lengua latina restituida a su prístina pureza pueda despertar aquellos valores de cultura y civilización que habían sido la verdadera grandeza de Roma. El método ecdótico de Valla, siempre en la búsqueda incondicional de una *veritas* de la palabra, encara ámbitos inéditos y en ocasiones muy arriesgados, como en el *De falso credita et ementita Constantini donatione* (escrito en Nápoles en 1440), orientado a demostrar la falsedad de la Donación de Constantino —documento en el que el papado fundaba la legitimidad de sus privilegios temporales— a la luz de un riguroso examen jurídico e histórico, pero sobre todo exquisitamente lingüístico, o en la *Collatio Novi Testamenti* (del que quedan dos redacciones), donde se investiga con audacia inédita la letra de los textos sagrados, lección que abrirá el camino a la filología de Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536) y a ciertas instancias de la Reforma protestante.

Lorenzo Valla y la veritas *de la palabra*

El método ecdótico

Los hallazgos de los códices latinos y griegos y la lección de los antiguos para el presente

La etapa del humanismo es también la de los grandes hallazgos de los clásicos griegos y latinos en las bibliotecas de Europa (y también en ese sentido había sido Petrarca un precursor ilustre), empresas de las que nos quedan fascinantes relatos épicos, sobre todo en los epistolarios de ese tiempo. Investigador infatigable, descubridor y transcriptor de manuscritos antiguos es Poggio Bracciolini (1380-1459), que en su calidad de secretario apostólico tiene la posibilidad de llevar a cabo numerosos viajes a los países de la Europa central y septentrional, sobre todo entre 1415 y 1417, cuando explora las bibliotecas de conventos y abadías, sacando a la luz obras de importancia extraordinaria, como varios discursos de Cicerón, el texto completo de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, el *De rerum natura* de Lucrecio, las *Silvae* de Estacio y otros textos de la Antigüedad latina. A Poggio, que a menudo copiaba de su puño y letra los códices que encontraba, se debe además una forma de grafía de caracteres claros y nítidos,

La "grafía humanista" de Bracciolini

denominada luego “humanista”, que está en el origen de los sistemas gráficos modernos.

Los autores antiguos, leídos, corregidos y asimilados, no se limitan, sin embargo, a brindar a los humanistas lecciones de estilo o riqueza de temas, sino que inciden, con su ejemplo, en la realidad concreta, en el desarrollo de la cultura, en la vida política y civil, proporcionan ejemplos y paradigmas para el presente. La nueva ciencia pedagógica, que cuenta en los primeros decenios del Cuatrocientos con figuras de grandes maestros, como Gasparino Barzizza (*ca.* 1360-1431), Vittorino da Feltre (*ca.* 1378-1446), Guarino Veronese (1374-1460), madura también a la luz del estudio y la versión de clásicos traducidos del griego, como el *De liberis educandis* del Pseudo Plutarco o la *Ciropedia* de Jenofonte (430 a.C.-354 a.C.), mientras se abre camino también la idea de un “canon” de lecturas formativas, como sucede en el *De studiis et litteris,* compuesto entre 1422 y 1425 por Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444). Así pues, en la sensibilidad humanista la palabra de los antiguos siempre se vuelve acto, forma de vida, paradigma de saber, de comportamiento y de gusto individual y social. Por otra parte, algunos humanistas importantes traducen en praxis política y en acción concreta las enseñanzas extraídas de los textos leídos, traducidos o enmendados. Prestigiosas figuras de la cancillería florentina, como Coluccio Salutati (1331-1406), Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini (1399-1453) y Poggio Bracciolini, son intelectuales que están fuertemente comprometidos en la vida municipal y las instituciones de la república y colocan en el centro de sus reflexiones el elogio de la vida activa, poniendo así en evidencia el fuerte nexo que hay entre literatura y sociedad, entre cultura y compromiso político, que será propio también de la siguiente generación, a la que pertenecen Maquiavelo (1469-1527) y Guicciardini (1483-1540). En el prefacio a su versión latina de la *Política* aristotélica, hecha en 1434, Bruni tiene ocasión de recalcar que la debilidad natural del ser humano recibe de la sociedad civil aquella plenitud y perfección que no tiene por sí mismo. Así pues, el individuo realiza su vocación a la felicidad y a sí mismo no en la soledad, sino en el ámbito de las instituciones sociales y civiles (la ciudad, el Estado). Por eso la ciencia política debe tener un papel de primer orden en la formación del hombre, en cuanto instrumento de promoción de sus virtudes civiles. La defensa del compromiso con el mundo constituye un motivo recurrente en el pensamiento de Coluccio Salutati, que tiene como base la convicción, de origen ciceroniano, de que los *studia humanitatis* se deben correlacionar constantemente con la actividad de gobernar. A la pasión de estos humanistas, ansiosos de leer los textos en la lengua original, se debe también el nacimiento de los estudios del griego en Italia y la institución —ya concebida por Giovanni Boccaccio (1313-1375)— de las primeras cátedras de la lengua que Petrarca había lamentado con tanta amargura no conocer. Por intercesión de Coluccio Salutati llega al Estudio Florentino

El papel fundamental de las instituciones civiles

Las primeras cátedras de griego

el maestro bizantino Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415), que pone también la base teórica de las modalidades de traducción del griego al latín (no *ad verbum* sino más bien *ad sententiam*); autor de una gramática, los *Erotemata,* gracias a la cual una tupida turba de humanistas adquiere los rudimentos de la lengua helénica.

Por otra parte, también el paisaje urbano de Italia, en el que se contemplaban los magníficos monumentos, los testimonios materiales de un pasado ilustre y grandioso (en el *De varietate fortunae* de 1448 Bracciolini se pasea entre las ruinas arqueológicas de Roma y reflexiona sobre la vanidad de los imperios y la fugacidad de las cosas humanas), hace que los humanistas adviertan el sentido de las raíces, del lazo profundo que unía a generaciones de hombres tan lejanos en el tiempo pero que animan los mismos escenarios. En esta nueva sensibilidad, además, tienen su origen obras que inauguran los modernos estudios de arqueología, de antigüedades o de geografía histórica, como la *Roma triumphans,* la *Roma instaurata* y la *Italia illustrata* de Flavio Biondo (1392-1463), o también la *Descriptio urbis Romae* de Leon Battista Alberti (1404-1472), en las que se inspiran en conjunto las perspectivas estéticas del arte humanista y renacentista; basta con pensar en la pintura de Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506) o en la arquitectura del mismo Alberti o de Filippo Brunelleschi (1377-1446).

Alberti y la modernidad del humanismo

Mientras Valla pone atención a la redacción de sus obras buscando un criterio de verdad que mida las cosas partiendo de las palabras, la otra máxima voz del humanismo del siglo XV, Leon Battista Alberti, en las mismas décadas de esa centuria, busca de otro modo la continua correspondencia entre *verba* y *res,* entre literatura y experiencia de lo real. El rostro de Alberti es un mosaico compuesto (para utilizar un término muy querido a uno de los estudiosos más capaces del humanista, Roberto Cardini) que tiene todos los rasgos de la modernidad: por una parte, el rostro constructivo y solar del arquitecto y el teórico de la arquitectura (en el *De re aedificatoria*), la pintura y la escultura (en *De pictura* y *De statua*), del autor de los *Libros de la familia* y de la primera pequeña gramática de la lengua vulgar, del ingeniero de textos concebidos siempre como “mosaicos”; a su *pars construens* se reduce también la curiosidad insaciable de arqueólogo y urbanista (piénsese en la *Descriptio urbis Romae*) que jamás cae en la pedantería erudita, sino que incluso usa los modelos textuales (que abarcan un amplio abanico, de los clásicos a los medievales) como estímulo para realizar su obra creadora; por el contrario, en cambio, el rostro umbroso y claroscuro, ocultado durante mucho tiempo también por el triunfante dominio de la *dignitas hominis* del neoplatonismo de Pico della Mirandola (1463-1494) y Ficino (1433-1499), pero

Verba *y* res

redescubierto por la tenaz genialidad de Eugenio Garin (1909-2004). Éste es el perfil del Alberti cercano a nuestra sensibilidad de modernos, en el carácter claroscuro de la "máscara" que da vida a las páginas de las *Intercaenales* y el *Momus* y a las fulgurantes sentencias corrosivas de los *Apologi centum.* Si Petrarca admitía incluso en el monumento caligráfico de la *Posteritati* su inquietud, su *stare nescius,* Alberti, adentrándose mucho más, y no confiando en ningún puerto de quietud, sabe que el hombre es *naufragus,* inserto en un *fluxus* que es la existencia, sometido a continua *vicissitudo.* El hombre está obligado a ponerse una máscara en el perenne fluir de la existencia. No es casualidad que en el *Momus* se abra camino precisamente un léxico técnico teatral, que ha madurado sobre todo en la lectura de los cómicos, Terencio (siglo II a.C.) y sobre todo Plauto (*ca.* 250 a.C.-184 a.C.), que se han convertido en paradigmas hermenéuticos profundos, como lo revelan las fórmulas *sumpta persona* (proemio) y *desumpta persona* (libro I) ("ponerse y quitarse la máscara") o *subsellium,* el término que se usa burlonamente para designar tanto los escaños de los tribunos como los asientos de los espectadores en el teatro (con fascinantes inventos que hasta el día de hoy hacen reflexionar en la teatralidad del poder). Así, pues, con justa razón se ha dicho que Alberti es el fundador de ese pensamiento humanista moderno que, pasando por Leopardi (1798-1873), llega a Pirandello (1867-1936). Alberti, tanto y quizás más que los otros humanistas, sabe hacer vibrar la viva modernidad de la voz de los antiguos, sabe dialogar en sus escritos con Vitruvio (siglo I a.C.) y otros clásicos, pero sabe dar acepciones siempre nuevas a cada una de las piezas de los mosaicos de las obras de los *auctores,* recuperados y genialmente recreados en caleidoscopios y jamás juegos combinatorios casuales. Además, contribuciones recientes han sacado a la luz algunos volúmenes de la biblioteca del humanista que revelan sea la prevalencia de los intereses ciceronianos y matemáticos, sea una relación íntima y casi afectiva con sus códices, sobre cuyas pliegos Alberti traza horóscopos y cuadros astrales, entre ellos el suyo (esto ocurre en un códice del *De legibus* ciceroniano en posesión suya, hoy en la Biblioteca Nacional de Florencia), o anota fechas de fiestas familiares y hasta una receta de *oleum contra vermes puerorum,* una poción contra las lombrices de los niños (en un manuscrito suyo del *Brutus* de Cicerón que hoy se encuentra en Marciana, Livorno), casi como si la memoria privada y las vicisitudes de la prosa de lo cotidiano merecieran encontrar un lugar al lado de las nobles palabras de los antiguos.

El pensamiento humorista

El lugar central del intérprete y la importancia del comentario

El trabajo filológico que a partir de Petrarca pone atención en la centralidad de los textos, que se han de indagar con las armas específicas y no diletantes

del intelectual, conduce a los humanistas también a tomar conciencia de la importancia del *interpres* y su *ingenium,* que es mediador entre el texto y el lector. Primero con Valla y luego sobre todo en la segunda parte del siglo XV con Poliziano (1454-1494) y con el boloñés Filippo Beroaldo *el Viejo* (1453-1505), al que sirven de telón de fondo otras numerosas figuras —del veronés Domizio Calderini (*ca.* 1446-1478) al milanés de adopción Giorgio Merula (*ca.* 1430-1494), o al veneciano Hermolao Barbaro (*ca.* 1453-1493) y tantos otros a los que se puede pasar revista con los criterios de la "geografía" del humanismo, como lo ha enseñado Carlo Dionisotti (1908-1998)—, adquiere una creciente importancia el valor del intérprete, que se manifiesta sobre todo en las intervenciones *ope ingenii* en el texto. Sobre todo en las dos *Centurias* de los *Miscellanea* de Poliziano (cuya voz debería ponerse siempre en relación con la de la erudita poesía en lengua vulgar, latina y griega del humanista florentino), la filología se vuelve inescindible de la crítica textual, de la contextualización histórica del texto o, por decirlo en términos modernos, la filología se vuelve inescindible de la crítica. Las dos *Centurias* tuvieron un destino y una difusión bastante diversos: mientras que la edición príncipe de la primera es la florentina de Antonio Miscomini (*fl.* 1470-1481), de 1489 (luego corregida por el autor mismo), la *Centuria segunda* fue publicada en edición crítica, fundada sobre versión autógrafa de Poliziano bajo el cuidado de Vittore Branca (1913-2004) y Manlio Pastore Stocchi, apenas en 1972.

Filología y crítica textual

La importancia que adquieren la obra del intérprete y el comentario en la segunda mitad del siglo XV también se puede deducir de las numerosas y heterogéneas formas exegéticas que se multiplican como bagaje de los textos clásicos adoptados a menudo durante los cursos universitarios: del comentario continuo (en el que el texto se sobrentiende y calla) a las *Adnotationes* de autor único o de diversos autores (como las *Adnotationes centum* de Filippo Beroaldo *el Viejo*), a las *Castigationes* (como las *Castigationes plinianae* de Hermolao Barbaro), a los *Sermones* (los discursos pronunciados como prelusiones al inicio del año académico) como los del maestro del Estudio Boloñés Antonio Urceo, llamado *Codro* (1446-1500). Por otra parte, se debe precisamente a los humanistas el acuñamiento de un léxico filológico que en grandísima parte ha sido recuperado por la moderna ciencia ecdótica.

Véase también

Literatura y teatro "El descubrimiento de los textos antiguos, el mito de Roma, el humanismo civil", p. 461.

EL DESCUBRIMIENTO DE LOS TEXTOS ANTIGUOS, EL MITO DE ROMA, EL HUMANISMO CIVIL

Andrea Severi

En una "filología", entendida como nuevo método cognitivo, y en las problemáticas civiles surgidas al inicio del Cuatrocientos en los cenáculos humanistas florentinos se capta bien la fascinación contradictoria que produce el Renacimiento, que aparece como una etapa "bifronte": por un lado, el mito de una Roma que renace fomenta una pasión clasicista por un pasado que se considera mejor que la época presente; por otro, el método desarrollado para recuperar ese pasado pone las condiciones de una nueva concepción del mundo y el tiempo.

La "excarcelación" de los clásicos

En el modo mismo de entender el término "filología" (amor a la palabra) en relación con el humanismo reside una interpretación fundamental de esa etapa. Fue tanto una práctica erudita, encaminada a recuperar la Antigüedad greco-romana como lugar de una civilización de los valores eternos, cuanto la expresión de una nueva *forma mentis* y de una nueva instancia lógica. Por esta su intrínseca ambigüedad el humanismo ha sido valorado de maneras muy diversas: desde quien, como Paul Oskar Kristeller (1905-1999), ha limitado su alcance a un movimiento totalmente literario, hasta quien, en cambio, como Eugenio Garin (1909-2004), ha captado las repercusiones que ha tenido en la historia del pensamiento: la práctica filológica abriría el camino al método inductivo propio de la ciencia moderna. El sueño de devolver a la vida a toda una civilización mueve a los primeros humanistas que circulan por Europa a sacar a los amados autores latinos de las "cárceles" donde están recluidos. Remitirse a la Antigüedad clásica y la apremiante búsqueda de los testimonios de ese mundo constituyen el mito generador del movimiento humanista. Con Poggio Bracciolini (1380-1459) comienza la serie de clamorosos descubrimientos de clásicos olvidados hacía siglos: al visitar algunas antiguas bibliotecas de las abadías de Alemania en el verano de 1416, entre una sesión y otra del Concilio de Constanza (1414-1418), de la abadía de San Galo saca a la luz algunos discursos de Cicerón, las *Argonáuticas* de Valerio Flacco y la *Institutio oratoria* de Quintiliano. De este último hallazgo en particular pone inmediatamente al corriente, lleno de entusiasmo, a su amigo Guarino Veronese (1374-1460) en una de sus cartas más célebres.

El redescubrimiento de los autores olvidados

Al año siguiente siguen los hallazgos de las *Silvae* de Estacio, las *Púnicas* de Silio Itálico, las *Historiae* de Ammiano Marcellino, el *Astronomicon* de Manilio y el *De rerum natura* de Lucrecio, obra fundamental para la difusión latina del epicureísmo, que ejercerá una profunda influencia en gran parte de la tradición del pensamiento del Cuatrocientos. En tanto, casi en los mismos años, Ambrogio Traversari (1386-1439) y Giovanni Aurispa (1376-1459) llevan a cabo sus exploraciones en las ciudades griegas, con el encargo de traer a la patria todos los códices que sea posible, en todos los campos de lo escible: en 1421 Aurispa lleva a Italia 238 manuscritos que contienen obras de Aristóteles, Platón, Aristófanes, Calímaco, Demóstenes, Herodoto, Esquilo, Luciano, Estrabón, Teofrasto, Diógenes Laercio, Ptolomeo y Arquímedes.

El De rerum natura *de Lucrecio*

La filología entre nostalgia del pasado y apertura al futuro

Esta "improvista" disponibilidad de nuevos manuscritos se traduce muy pronto en una nueva actitud ante los textos, encaminada a verificar la bondad de la lección transmitida y, sobre todo mediante la confrontación (colación) entre los varios testimonios de una obra, a enmendar sus pasajes corrompidos. Nace la ecdótica o crítica del texto, disciplina que, a través de un cuidadoso examen de los manuscritos, reconstruye las obras literarias según la voluntad de su autor. Este innovador espíritu crítico se manifiesta también en la actitud antidogmática respecto de las *auctoritates* consagradas por la tradición medieval.

Nacimiento de la ecdótica

Algunos humanistas quedan deslumbrados por la luz que proviene del mundo antiguo: Niccolò Niccoli (1364-1437) y Ciriaco de Ancona (1391-1455) expresan en su infatigable búsqueda de libros, monedas e inscripciones toda la nostalgia que sienten de una edad perdida. Otros, en cambio, integran a los autores clásicos redescubiertos en un nuevo canon pedagógico, inaugurando pedagogías didácticas que están en grado de proyectar hacia el futuro: es el caso de las célebres escuelas fundadas por Guarino Veronese en Ferrara, el "Contubernium", y por Vittorino da Feltre (*ca.* 1378-1446) en Mantua, en la Villa Zoiosa, a las que acuden estudiantes de toda Europa.

Esta tensión entre voluntad de regresar al pasado y práctica de nuevos métodos de conocimiento se encuentra en el centro de la obra maestra, las *Elegantiae latinae linguae* (1441-1449), del más célebre filósofo de los primeros años del siglo XV, Lorenzo Valla (1407-1457): se trata de una gramática histórica del latín en seis libros en la que el autor, autoproclamándose un nuevo Camilo, mítico héroe de la Roma republicana, se propone repristinar el léxico y la sintaxis de la lengua de Cicerón, Quintiliano y Virgilio. En efecto, la lengua latina es considerada un *sacramentum* sin el cual no es posible acce-

der a ninguna forma de saber ni civilización. Los centenares de fichas bibliográficas en las que Valla consigna toda su erudición lingüística no obedecen, sin embargo, sólo al criterio normativo de la "latinidad", sino también al de la claridad expositiva *(explanatio),* que liga concretamente las palabras a las cosas.

Latinidad y explanatio

Precisamente teniendo en cuenta esta última necesidad es como Valla reestructura el planteamiento lógico-retórico consignado por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) al pensamiento occidental y del que, gracias a la mediación de Porfirio (233-*ca.* 305) y Boecio (*ca.* 480-¿525?), se ha apropiado precisamente la escolástica. En nombre de un lenguaje que se emancipa de los silogismos abstractos medievales, en sus *Dialecticae disputationes* Valla libera al latín del plano metafísico, cribándolo de los *monstra* lingüísticos medievales sin sentido *(ens, quidditas, deitas…)* para implantarlo, según la lección de Quintiliano, en una dimensión mundana regulada por la "costumbre".

La necesidad de un latín más claro se percibe como algo particularmente urgente precisamente en los años del Concilio de Ferrara-Florencia (1438-1439), en el que las dos Iglesias, la latina y la griega, están comprometidas en un extremo intento de acuerdo recíproco sobre términos teológicos.

Las obras maestras de la filología

La conciencia que ha adquirido del desarrollo histórico del latín le permite a Valla escribir su libelo polémico más célebre: en el *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440) logra demostrar que es apócrifo, al sacar a la luz los anacronismos lingüísticos del texto, el privilegio en el que desde hace siglos la Iglesia legitimaba su poder temporal. Su acumen crítico respecto de la tradición sorprende en su error a veces hasta a las fuentes mismas del saber clásico, consideradas perfectas por muchos: es el caso, por ejemplo, de Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), "que no yerra", sorprendido en cambio por Valla, en la *Epistola de duobus Tarquinis* (1444), en un error de genealogía de los primeros reyes de Roma.

Abandonada su vocación militante, a finales del Cuatrocientos la filología encuentra en Angelo Poliziano (1454-1494) a su exponente más destacado, que logra apropiarse de la herencia valliana y afinar definitivamente el método filológico: en sus dos *Centuriae* de anotaciones, las *Miscellanea,* enmienda los pasajes corrompidos y cierra "ventanas", aún abundantes, en las lecciones de los clásicos, sobre todo *ope codicum,* es decir, tomando como base nuevos manuscritos que a menudo le han llegado gracias a casos afortunados *(fors fortuna).* En efecto, profunda convicción suya es que "no hay nada más peligroso para nuestros estudios que aquello que muchos se atreven a hacer cuando, sin basarse en la autoridad

Angelo Poliziano

de ningún códice antiguo ni en el testimonio de ningún buen autor, sino basándose en simples sospechas, escriben su lectura sobre la precedente" (*Secunda Centuria,* 5, 4).

Casi al mismo tiempo el coetáneo Hermolao Barbaro (*ca.* 1453-1493), patricio véneto, compone el otro monumento de la filología del siglo XV, las *Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam:* hacia finales del siglo la crítica del texto proporciona su máxima demostración de fuerza al corregir una de las enciclopedias más importantes del saber occidental, la *Naturalis historia* de Plinio *el Viejo* (23/24-79), además de la *Corographia* del geógrafo latino Pomponio Mela (siglo I). Pero alcanza este ápice de erudición precisamente en el momento en que los *studia humanitatis,* replegándose en la desnuda filología, parecen decretar el final del "sueño" (Francisco Rico, 1942-) de conducir todos los saberes a una *renovatio* del ser humano, tal como había acontecido en Florencia, ciudad precursora del humanismo.

EL SABER AL SERVICIO DE UNA CIUDAD: EL HUMANISMO CIVIL FLORENTINO

En efecto, a principios del siglo la filología y el mito de Roma habían dado vida en Florencia a una etapa peculiar que el crítico alemán Hans Baron (1900-1988) definió *Bürgerhumanismus* (humanismo civil). Éste hunde sus raíces en una renovada concepción laica de los estudios según la cual el *vir bonus* es el hombre sabio dispuesto a asumir cargos de responsabilidad política al servicio de su propia patria: lo enseñan las obras políticas de Aristóteles y Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.), que se están traduciendo, y sobre todo el *De officiis* de Cicerón (106-43 a.C.), verdadera "Biblia del humanismo civil".

El primer humanista que encarna este ideal es un alumno de Francesco Petrarca (1304-1374), Coluccio Salutati (1331-1406): en algunas cartas de este humanista que durante 30 años fue canciller de la República florentina (de 1376 a 1406), contracorriente de una tradición ascética medieval que aún estaba viva, se tejen las alabanzas de la vida activa a costa de la contemplativa.

La actividad de Salutati

Pero la etapa civil del humanismo florentino representa también una primera ocasión de confrontación entre quienes defienden un retorno exclusivo e incondicionado al mundo antiguo, en una perspectiva elitista e indiferente del presente, y los autores de una recuperación del mundo grecolatino entendido como inicio de una tradición cultural y civil progresiva que habría desembocado en la literatura vulgar de las tres "coronas florentinas", es decir, Dante, Petrarca y Boccaccio. El debate se desarrolla en un contexto histórico bien preciso: la larga campaña expansionista conducida a finales del Trescientos por el ducado de Milán, bajo la guía de

Las tres "coronas florentinas"

Gian Galeazzo Visconti (1351-1402). La guerra con Milán pone a algunos ciudadanos intelectuales de la República florentina en la necesidad de repensar la identidad de su ciudad, relacionando su gloriosa tradición cultural y civil con sus míticos orígenes romanos: con esta perspectiva, se carga de una importancia particular la querella entre los que sostienen que Florencia fue fundada por César (102 a.C.-44 a.C.) y los que en cambio remontan su origen al periodo republicano, en años aún lozanos para la libertad político-civil. En la propaganda que se desarrolla en estos años la segunda opción implica la fe en una dimensión "universal" de la misión libertaria de Florencia en la batalla contra la tiránica Milán.

LEONARDO BRUNI Y LA *FLORENTINA LIBERTAS*

En una *Risponsiva* (1397) escrita en lengua vulgar, el mercader Cino Rinuccini (*ca.* 1350-1417) es el primero en rebatir la invectiva que el canciller milanés Antonio Loschi (1368-1441) había dirigido contra los florentinos y la forma republicana de su gobierno. Siguiendo sus pasos, al final de la guerra, que ha ganado Florencia a causa de la muerte repentina del duque de Milán (1402), Salutati lleva a término su *Invectiva in Antonium Loschum* (1403), en la que demuestra, basándose en fuentes históricas, que el origen de Florencia tuvo lugar en la edad republicana, justificando y exaltando de esta manera el papel de su ciudad como heredera y baluarte de la antigua *libertas*.

Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444, canciller florentino en 1411 y luego de 1427 a 1444) toma y desarrolla a su vez el mito de la *florentina libertas* en su *Laudatio florentine urbis* (1403-1404): en este célebre discurso, que sigue el modelo de la *Panathenaica* del retórico griego Elio Arístides (117-180), Bruni elogia a Florencia como ciudad ideal por su posición geográfica, las virtudes de sus ciudadanos, la cultura literaria expresa, la disposición misma de sus edificios, en la que se expresa el sentido de la perspectiva y el gusto de lo simétrico característicos de la edad de Brunelleschi (1377-1446) y Donatello (1386-1466). El autor sostiene, además, que la libertad de su ciudad tendría una matriz etrusca antes que romana. La ideología de la *florentina libertas* encuentra expresión también en los 12 libros de las *Historiae florentini populi* (1416-1444) y en la *Oratio in funere Iohannis Strozze* (1427), discurso fúnebre pronunciado en honor del comandante de las tropas florentinas que termina en un encomio a su patria. Quien realiza la revalorización de la cultura literaria en lengua vulgar del siglo XIV, dentro de la propia ideología, es Bruni, en el segundo de sus *Dialogi ad Petrum Paulum Istrum* (1401-1408), precisamente por boca de aquel Niccolò Niccoli a quien las páginas de Vespasiano da Bisticci (1421-1498) describen en cambio como modelo de un humanismo anticuado ajeno a toda militancia civil. En la *Vita di Dante,* escrita en lengua vulgar en 1436, se exalta al gran conciudadano,

Florencia, ciudad ideal

La Vita di Dante

antes incluso que como sumo poeta como hombre de cultura comprometido en las magistraturas civiles y combatiente del ejército florentino.

De los años treinta del siglo XV son también dos obras en lengua vulgar enmarcadas de lleno en el espíritu del humanismo civil florentino: el célebre diálogo *Della famiglia* de Leon Battista Alberti (1406-1472), una especie de manual dirigido al futuro *pater familias* para la conducción de la vida familiar, y el tratado *Della vita civile* de Matteo Palmieri (1406-1475), obra pedagógica y política, impregnada de una fuerte religiosidad, que es también una suerte de síntesis de las instancias civiles del humanismo florentino consignadas a la nueva clase dirigente, que se instala en la ciudad en 1434 con Cosme de Médici (1389-1464).

Véase también
Historia "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.
Literatura y teatro "Conocimiento y estudio del griego", p. 466.
Artes visuales "La Roma de Sixto IV", p. 698.

CONOCIMIENTO Y ESTUDIO DEL GRIEGO

LETIZIA LEONCINI

La reconquista del griego constituye un aspecto fundamental de la nueva apropiación del mundo clásico por obra del movimiento humanista. Los humanistas descubren en el curso del siglo XV, de manera gradual y en una medida cada vez mayor, la lengua y la literatura griegas antiguas, al mismo tiempo que florece y se impone una producción literaria neogriega que imita los modelos originales.

REANUDACIÓN Y DESARROLLO DE LOS ESTUDIOS DEL GRIEGO EN FLORENCIA

En el curso de los siglos medievales la fórmula difundida *Graeca sunt, non leguntur* ("Es griego, no se lee") refleja la *communis opinio* de que la lengua griega es un objeto desconocido para el Occidente latino. Y efectivamente es cierto que sólo el humanismo del siglo XV crea un auténtico público capaz de leer eficazmente en su lengua original los textos griegos más arduos. Sin embargo, la reconquista del griego en Europa occidental, y más particularmente en Italia, encuentra sus bases en la continuidad que han tenido las relaciones culturales entre el mundo griego y el mundo latino, incluso después del

final del Imperio romano de Occidente. Esta continuidad perdura a lo largo de toda la Edad Media, garantizada por las numerosas traducciones de textos griegos, hechas por un restringido pero consistente círculo de intelectuales latinos poseen el conocimiento operativo de la lengua, y los ininterrumpidos contactos con el mundo bizantino mantenidos en nuestra península sobre todo por Venecia y varios centros de la Italia meridional.

Un loable primer intento de volver a introducir el estudio del griego en Florencia se debe a Boccaccio (1313-1375), que en 1360 le consigue una cátedra en el Estudio al monje calabrés Leonzio Pilato (¿?-1366). Pero éste imparte nociones escasas y elementales sólo a pocos florentinos. El verdadero gran giro llega en 1397, también en la capital toscana, donde por vez primera se pone a disposición de todos el estudio metódico y profundo de la lengua griega. En la ciudad protagonista absoluta de la renovación humanista el canciller Coluccio Salutati (1331-1406), alma del movimiento de renacimiento, es impulsado por un ansioso anhelo de acceder directamente a las fuentes griegas, convencido como está de que "los griegos llegaron a ser más doctos cuando tomaron en consideración la cultura latina, y los latinos cuando unieron a su propia cultura la cultura griega" (Coluccio Salutati, *Invito ufficiale della Signoria fiorentina al Crisolora*). Así, pues, gracias a la resuelta iniciativa de Salutati es como, con la mediación de Iacopo Angeli da Scarperia (*ca.* 1360-*ca.* 1411), alumno florentino del canciller, llega a Florencia el docto bizantino Manuel Crisoloras (*ca.* 1350-1415) a enseñar el griego "a quien quiera aprenderlo", a expensas del municipio. La enseñanza de Crisoloras en Florencia es breve (de febrero de 1397 a marzo de 1400) pero preñada de consecuencias. Esta enseñanza forma un primer frente de literatos verdaderamente expertos en el griego y al mismo tiempo inaugura la nueva ola maciza de estudios que recorrerá constantemente el siglo, llevando a la recuperación gradual y completa de la lengua y cultura del mundo griego antiguo y bizantino.

El primer intento de Boccaccio

Leonardo Bruni y la "traducción perfecta"

Entre los alumnos de Crisoloras en Florencia está Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), el discípulo y amigo de Salutati que con mayor genialidad hereda y hace fructificar el espíritu pionero de reconquista de la grecidad, transmitiendo a la nueva generación de humanistas florentinos la concepción del griego como componente irrenunciable del progreso cultural de Occidente, igual que la idea de la necesidad absoluta de reconstruir una tradición cultural antigua, bilingüe y recompuesta. Bruni, literato y político, a su vez canciller de Florencia (1410/1411 y 1427/1444), hace una contribución activa fundamental para la evolución de los estudios griegos. Traductor de muchos clásicos (Platón, Aristóteles, Jenofonte, Plutarco, Demóstenes, Esquines,

Aristófanes) y escritor original en griego en el opúsculo dedicado a la *Constitución florentina,* es el primero en enfocar y afrontar el problema de las relaciones entre latín y griego en las traducciones, sosteniendo la paridad de dignidad de las dos lenguas. En varios escritos y sobre todo en el *De interpretatione recta* ("De la traducción perfecta") afirma la necesidad que tiene el traductor de conocer profunda y refinadamente la lengua de origen tanto como la de llegada, y reflexiona sobre las vías que hay que recorrer para llegar a una técnica de traducción que respete rigurosamente el significado y el espíritu del autor traducido aún en el intento de reproducirlo lo mejor que se pueda con los medios y los usos peculiares de la lengua de llegada.

Traducciones rigurosas

La posición de Bruni se afirmará en el curso del siglo como la más seguida por los humanistas, aun frente a la orientación distinta de Lorenzo Valla (1405-1457), profundo conocedor de ambas lenguas clásicas y, en la *Collatio novi testamenti,* aguerrido estudioso del griego de los evangelios, con cuyo auxilio verifica y a veces corrige el latín de la *Vulgata* de san Jerónimo (*ca.* 347-*ca.* 420), corrompido y vuéltose bárbaro a causa de los daños debidos al tiempo. En su propia versión latina del discurso de Demóstenes *Pro Ctesifonte,* traducido precedentemente por Bruni, Valla se muestra hacedor de una traducción que se propone más bien como una reescritura en latín, orientada a expresar el sentido del texto original pero también encaminada a competir con él por la eficacia expresiva y el refinamiento lingüístico. En este género de traducción puede y debe manifestarse la emulación inevitable e irreductible entre griego y latín.

La corrupción de la Vulgata

El griego en Italia a lo largo del Cuatrocientos: humanistas, viajeros, mercaderes

Después de la experiencia florentina, Crisoloras va a enseñar a Milán y Pavía. Su influencia irradia luego otros centros, entre los que se encuentran Ferrara y Roma, a través de amigos y alumnos. Por otro lado, también se compromete en una intensa actividad diplomática, en calidad de embajador del emperador Manuel II (1350-1425), cuya consecuencia es la ulterior intensificación de las relaciones entre Bizancio y el ambiente humanista italiano. Con los años crece luego en Italia la actividad de traducción de los textos y se van instituyendo en varias ciudades, sobre todo en el centro y norte de la península, cátedras de griego dadas por literatos que huyen del Oriente bizantino cada vez más vejado por la presión turca, pero también por italianos altamente expertos ahora en griego como Guarino Veronese (1374-1460) y Francesco Filelfo (1398-1481), quizá el mejor grecista occidental del siglo, que a su vez partió para Constantinopla en 1420 y permaneció allí hasta 1427. Muchos humanistas comienzan a viajar para aprender la lengua pero también

para poder visitar por fin los míticos lugares de la *graeca sapientia* y traer consigo libros y testimonios de la antigüedad. En 1403, en compañía de Crisoloras, parte para Constantinopla el propio Guarino Veronese, que luego le enseña griego en Venecia a Francesco Barbaro (1390-1454), a partir de cuyo magisterio se desarrolla el estudio humanista del griego en el área véneta. Un caso relevante cuanto también singular es el del siciliano Giovanni Aurispa (1376-1459). Maestro en Bolonia y Florencia, bibliófilo pero sobre todo comerciante de libros, viaja en repetidas ocasiones a Grecia para traer colecciones cada vez más numerosas de manuscritos que revender o intercambiar en su patria. Con él está Ciriaco de Ancona (1391-1455), literato e incansable viajero que recorre la entera región helénica cazando códices así como epigramas y monedas.

La graeca sapientia

TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y LITERATURA: DEL CONCILIO DE FLORENCIA A LA EDAD DE LORENZO *EL MAGNÍFICO*

El Concilio de Florencia (1439-1443), que sanciona una reunificación efímera de la Iglesia griega oriental y la latina, es un nuevo acontecimiento de primera importancia. Ratifica a la capital toscana en su papel de centro promotor de los estudios griegos y a la vez determina una posterior afluencia de literatos bizantinos, que han acudido a Italia sea para asistir a la sesión ecuménica que para encontrar acomodo lejos de los miserables restos del Imperio de Oriente, que después es aniquilado definitivamente con la caída de Constantinopla en manos de Mahoma II (1437-1481) en 1453. Ya ha avanzado el trabajo de reconquistar la lengua y el interés de los doctos se extiende al pensamiento griego sagrado y profano y a sus relaciones con el del mundo occidental. Durante el Concilio, los debates teológicos sobre cuestiones trinitarias y textos patrísticos griegos y latinos son el punto de arranque de minuciosas disquisiciones hermenéuticas, moderadas y organizadas por el monje camaldulense Ambrogio Traversari (1386-1439), importante traductor él mismo de los textos de los padres griegos y de las *Vitae philosophorum* de Diógenes Laercio (siglo III). De las discusiones de índole religiosa y doctrinal no hay más que un paso a las disputas filosóficas complementarias y particularmente a la confrontación entre los dos máximos filósofos antiguos, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) y Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.). O, mejor, entre aristotelismo escolástico y neoplatonismo helenizante: un conflicto ideológico que transfiere a Occidente antítesis desde hace tiempo propias a la cultura bizantina y recorre la segunda mitad del siglo hasta que prevalecen las doctrinas platónicas en el interior del nuevo sistema filosófico doctrinal marcado por un neoplatonismo perfundido de tradición hermética y mistérica concebida por Marsilio Ficino (1433-1499).

Ambrogio Traversari

En el campo lingüístico-literario, el final de la edad de Lorenzo *el Magnífico* es testigo de la reconquista de la grecidad llegada a su último y más alto término. El "Griego del Estudio", Angelo Poliziano (1454-1494), puede inaugurar sus lecciones sobre la *Odisea* afirmando que Atenas ha sido trasplantada "toda entera" a Florencia, volviéndose "una sola cosa con ella". Y con refinada competencia, por una transfusión de culto de la lengua, compone en griego elegantes epigramas y elegías "como para sellar el trabajo de un siglo" (Eugenio Garin, *La letteratura degli umanisti,* 2001). Los tiempos ya están maduros para las grandes ediciones impresas, como el monumental Aristóteles de Aldo Manuzio (1450-1515).

Los libros: colecciones y bibliotecas

Los muchos libros griegos provenientes de la región helénica o confeccionados en Italia, y coleccionados por los humanistas en el curso del siglo, representan un patrimonio literario incalculable, distribuido en esa época en varias bibliotecas privadas o señoriales que a menudo no se han conservado en toda su integridad. Emblemático es el caso de la colección rica y variada de Giovanni Aurispa, trágicamente desarticulada a su muerte, como también el de los libros del exiliado florentino Palla Strozzi (1372-1462), que en Padua dona al convento de Santa Giustina su propia colección pero termina dispersa, que comprendía una significativa cuota de textos griegos. En Florencia, Lorenzo de Médici (1449-1492) encarga a sus colaboradores que enriquezcan con manuscritos bizantinos e italianos la biblioteca privada medicea, mientras que a la abadía de Fiésole pasan los numerosos códices griegos de Antonio Corbinelli (1376/1377-1425) y al convento de San Marcos los de Niccolò Niccoli (1364-1437). Y es predominantemente con un objetivo didáctico que el gran maestro Vittorino da Feltre (*ca.* 1378-1446) recoge una nutrida colección en el convictorio escolástico de la Ca' Giocosa fundado por él en Mantua en casa de los Gonzaga. En Roma, Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447) acrecienta enormemente en pocos años el fondo papal de libros, constituyendo la sección originaria de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Y Besarión (1403-1472), monje basilio nativo de Trebisonda, y luego cardenal (1449), equilibrado defensor del platonismo durante y después de los años del Concilio de Florencia, recoge durante su vida una ingente colección compuesta en su mayoría de textos griegos. Con el fin de que no se pierda, en 1468 decide confiarla a la ciudad de Venecia: la ciudad "segura y de fácil acceso" en la que ve otra Bizancio y en la que sus libros pueden ser leídos y consultados por griegos y latinos que provienen de todos los países, continuando a dar testimonio y proyectar en los siglos futuros, después de la ruina dramática de Constantinopla, la gran herencia

La colección de Aurispa

De la colección de Besarión a la Biblioteca Nacional de San Marcos

cultural helénica. En ellos tiene su origen el primer núcleo de la Biblioteca Nacional Marciana.

Véase también

Historia "La caída de Constantinopla", p. 32; "Minería y manufacturas", p. 151; "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.
Ciencia y tecnología "Traducciones y descubrimientos de nuevas fuentes antiguas: el retorno de los textos griegos", p. 379.
Literatura y teatro "El descubrimiento de los textos antiguos, el mito de Roma, el humanismo civil", p. 461.

LOS GÉNEROS DE LA PROSA HUMANISTA

LETIZIA LEONCINI

La prosa latina humanista recupera los géneros literarios antiguos y los vuelve a promover bajo el signo de una imitación de los clásicos lo más fielmente posible a los modelos. Pero, además de la adhesión a la herencia clásica, intención de los humanistas es la utilización de la tradición antigua, actualizada dentro de las nuevas formas de escritura, para renovar los valores éticos y crear un sistema cultural adecuado a la sociedad contemporánea.

LOS GÉNEROS DEL COMPROMISO Y LA REFLEXIÓN: ORATORIA, DIÁLOGO, TRATADO

La prosa humanista adopta la nueva fisonomía del compromiso civil y de la acción en el campo de la vida activa y pública, y todas las formas de escritura se renuevan siguiendo el ejemplo de los clásicos con la intención de reutilizar lo antiguo, reconstruido en su verdad histórica exacta e integral, como clave de lectura y solución de todos los aspectos de la modernidad. Al lado de la historiografía, la tipología que en su dimensión más extensa y completa responde a la instancia humanista de interpretación y representación coral del mundo pasado y contemporáneo mediante el filtro de la clasicidad, otros géneros destinados a la participación colectiva ya practicados en el Medievo conquistan un espacio nuevo y más amplio. Primero entre ellos, la oratoria civil y sagrada, que tiene sus principales centros de expresión en Florencia y Roma. En la capital toscana la cultiva, por ejemplos Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), sobre todo en lengua vulgar pero también en

La oratoria de Pío II

latín. Con refinada elocuencia y singular eficacia expresiva se dedica a ella en Roma Pío II, en el siglo el humanista Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464, papa desde 1458), cuya pieza más recordada es el discurso en favor de la cruzada contra los turcos en el Congreso de Mantua (1459).

Otro género de comunicación deliberativa que adquiere relieve e importancia es el diálogo. Abierto al debate sobre los temas filosófico-morales y culturales más valiosos para el humanismo, puede ser "narrativo", siguiendo el ejemplo del *De oratore* (55 a.C.) de Cicerón, en el que éste conduce el relato e introduce a los interlocutores, o "escénico", siguiendo el modelo de Platón y Luciano, es decir, hecho de diálogos directos, no mediados por el autor, entre los protagonistas. Y en forma de diálogo se encuentra una de las obras más célebres y significativas del humanismo, que de algún modo inaugura el movimiento de renacimiento poniendo al desnudo el principal nudo neurálgico. En los *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* (1401-1408), dedicados a Pier Paolo Vergerio (1370-1444), Bruni confía a Coluccio Salutati (1331-1406), Roberto de' Rossi (siglos XIV-XV) y Niccolò Niccoli (1364-1437) la discusión en torno a la confrontación-contraste entre antigua cultura latina y moderna cultura vulgar. Pero en este género se distinguen también Poggio Bracciolini (1380-1459), con sus diálogos sobre el poder, la nobleza y la fortuna (*De infelicitate principum,* 1440; *De nobilitate,* 1440; *De miseria humanae conditionis,* 1445; *De varietate fortunae,* 1448); Leon Battista Alberti (1406-1472) en muchas de sus *Intercoenales* (1440); Lorenzo Valla (1405-1457) en sus obras sobre el epicureísmo (*De vero falsoque bono,* 1430), la predestinación (*De libero arbitrio,* 1439) y la superioridad de los laicos sobre los religiosos (*De professione religiosorum,* 1439-1442). Importantes en la Florencia medicea son también las *Disputationes Camaldulenses,* escritas por Cristoforo Landino (1424-1498) entre 1472 y 1473, sobre la conexión entre filosofía neoplatónica mistificadora y vida contemplativa y, en la edad humanista madura, los diálogos con temática moral y literaria del gran exponente del humanismo napolitano Giovanni Pontano (1429-1503).

Dialogi ad Petrum Paulum Histrum

Sin embargo, es en los tratados donde se encuentran quizá las mejores pruebas que ofrecen los humanistas en los terrenos de la prosa. La especulación en torno a los temas filosófico-morales más sentidos, ya iniciada en virtud de algunos asuntos de los tratados protohumanistas de Coluccio Salutati, durante todo el lapso del siglo XV sigue encontrando en el tratado moral, además de hacerlo en el diálogo, su sede privilegiada. A dos célebres tratados del humanismo en plenitud, el *De dignitate et excellentia hominis* (1452) de Giannozzo Manetti (1396-1459) y el *De hominis dignitate* (1486-1487) de Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), se encarga el retrato luminoso del nuevo hombre humanista, el *homo faber* colocado en el centro del universo y creador de su propio destino. Pier Paolo Vergerio, con su *De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis* (1400-1402) inaugura la afortunada serie de obras sobre la nueva pedagogía basada

El homo faber

en los *studia humanitatis*. Prosigue Bruni con el *De studiis et litteris* (1423-1426), un auténtico manifiesto de la educación liberal renovada, y Maffeo Vegio (1407-1458) y Piccolomini dedican tratados importantes al tema. Se escribe también sobre la dialéctica entre nobleza de sangre y nobleza de virtud, tema absolutamente central en el pensamiento humanista, en varios tratados redactados todos en forma dialógica por el ya citado Bracciolini, por Buonaccorso di Montemagno (*ca.* 1391-1429) y por Cristoforo Landino, para limitarnos sólo a los más importantes. El particular interés que nutre el humanismo por la vida civil y personal se extiende a la esfera privada de la familia y el matrimonio y se refleja, además de hacerlo en lengua vulgar en los grandes *Libri della famiglia* (1432-1441) de Alberti, en obras latinas de mucho menor aliento y altura pero bastante interesantes, como por ejemplo el *De re uxoria* (1416) de Francesco Barbaro (1390-1454), reflexión sobre los criterios para escoger esposa, a la que hace eco el opúsculo de su sobrino, Hermolao Barbaro, llamado *el Joven* (*ca.* 1453-1493), convencido asertor del celibato como condición exclusiva que propicia los estudios literarios, en el *De coelibatu* (1471-1473). En la Florencia de la época de Lorenzo de Médici, a las grandes cuestiones filosóficas y religiosas planteadas por el neoplatonismo se dedica el tratamiento filosófico-religioso de Marsilio Ficino (1433-1499) en su monumental *Theologia Platonica* (1482) y en el tratado *De christiana religione* (1474). Y en los últimos 30 años de ese siglo, en el ámbito meridional y aragonés todas las problemáticas político-morales se vuelven a abordar y desarrollar con amplitud, espesor y sistematicidad particulares, enriqueciéndose también con temas y elementos nuevos como astrología, astronomía y mitografía, en las numerosas obras de Pontano.

La familia y el matrimonio

El estudio y la reflexión que tienen como finalidad la recuperación cada vez más completa e históricamente más acertada de los textos antiguos encuentran espacio en numerosos tratados especializados, técnicos y eruditos, dedicados a todas las ramas de las ciencias lingüístico-retóricas, y en los cuales, de un modo y en un nivel diversos, se expresa la filología de los humanistas. Entre ellos se enumeran obras celebérrimas y capitales para la cultura occidental, como el *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440) de Valla, en el que, gracias al examen lingüístico del texto, se desenmascara la falsedad del documento que legitimaba el poder temporal de los papas sobre los territorios del Imperio romano. En algunos casos se atribuye a estos tratados la fisonomía de un género diverso: la *Donazione* valliana se presenta, por ejemplo, disfrazado de discurso, pero se expone sobre el filo de una puntillosa demostración lingüístico-filológica. De igual modo, la *Cornucopia* (1489) de Niccolò Perotti (1429-1480) se entrega como un comentario al texto del poeta Marcial (39/40-*ca.* 104) que se desarrolla en una disquisición lingüística, filológica e histórica, y en la colección de una mina de noticias sobre la latinidad antigua. En la producción

La Donazione *valliana*

técnico-especialista de los humanistas caben también obras dedicadas a disciplinas no literarias, a las que se dedican los personajes más versátiles, como Alberti, autor de escritos matemáticos (*Ludi mathematici,* 1451-1452; *De componendis cifris,* 1466) y urbanistas (*Descriptio urbis Romae,* 1443-¿1449?), o Piccolomini, animado por precisos intereses geográficos (*De situ, moribus et conditione Germaniae descriptio,* 1457; *De Europa,* 1458; *De Asia,* 1461).

Artistas intelectuales

Entre los siglos XIV y XV se asiste en Florencia a una revolución que hace época. De ser una actividad "mecánica", el arte se vuelve una disciplina "liberal", conectada con la filosofía y la política, y los artistas comienzan a ser considerados y a sentirse no ya como artesanos, sino más bien como intelectuales. En esta transformación radical que experimenta el papel del artista tiene su punto de partida un florecimiento excepcional de la literatura, en primer lugar florentina y toscana, sobre todo en la orientación de la historización del oficio artístico, que culmina en las *Vite* (1549-1550) de Vasari (1511-1574), y es representada en latín en la Florencia del Cuatrocientos por los *Commentarii* (1447-1455) del orfebre y escultor florentino Lorenzo Ghiberti (1378-1455), un tratado de historia de la pintura de la Antigüedad a Giotto (1265-1337), y en el ámbito aragonés por las *Vidas de los pintores* en latín recogidas en el *De viris illustribus* (1457) de Bartolomeo Facio (*ca.* 1400-1457). En la vertiente de la teoresis campean naturalmente los escritos de Alberti: el *De pictura* (1435), el primer tratado de pintura de la edad moderna; el *De re aedificatoria* (1452), 12 volúmenes sobre la arquitectura que hacen al autor merecedor del apelativo "Vitruvio florentino"; el *De statua* (¿1435?), sobre la escultura.

Los epistolarios y las autobiografías

La utilidad de los diálogos

Siguiendo el ejemplo de los epistolarios de Petrarca (*Familiari,* 1351-1366; *Senili,* 1354-1374), las colecciones de cartas se vuelve una pieza fundamental de la autografía cultural y espiritual ideal que los humanistas suelen delinear de sí mismos y presentar a sus compañeros y corresponsales. En los epistolarios humanistas, sean "libros de cartas" confeccionados a propósito por los autores para la publicación o para colecciones espontáneas, es evidente la utilización del tono coloquial congenial al espíritu humanista, e igualmente es versado este tono en los diálogos, como óptima dimensión expresiva de las ideas, teniendo como tela de fondo un relato autobiográfico redactado con grados de realismo muy diferenciados. La epístola, que a veces se contradistingue también por un alarde de estilo que imita el modelo ofrecido por Cicerón (106 a.C.-43 a.C,) y Séneca (4 a.C.-65 d.C.), puede rebasar sus límites y entrar en otros géneros (diálogo, tratado, cuento), según un procedimiento de contaminación que atañe también

las otras formas de la prosa humanista. En el caso de Flavio Biondo (1392-1463), originario de Forlí, una epístola a Leonardo Bruni es la ocasión de un breve pero fundamental tratado de lingüística (*De verbis romanae locutionis,* 1435), en el que se refiere la famosa discusión que tuvo lugar entre los secretarios apostólicos de Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431) sobre la cuestión acerca de qué era, el latín o la lengua vulgar, lo que se hablaba en la Roma antigua. La memoria de los humanistas se confía luego también a otras formas de escritura autobiográfica como los *Commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt* de Pío II, redactados durante su pontificado, o la *Vita latina* de Alberti (1438).

Producción de encomios y polémicas

En la edad humanista gozan de particular fortuna los géneros literarios contiguos a la oratoria, y afines a ella, que desarrollan el encomio y la censura de lugares, personas y hechos. También con un objetivo político se redescubre el panegírico de las ciudades, como el discurso de Bruni en alabanza de la ciudad de Florencia (*Laudatio florentinae urbis,* 1403 o 1404), y de los personajes ilustres, tomando como modelo la obra de Plutarco (*ca.* 45-*ca.* 125) y Suetonio (*ca.* 69-*ca.* 140). En el marco del frecuente y duro enfrentamiento científico, académico y personal entre los humanistas se justifica la vitalidad de la invectiva, a la que el sujeto atacado puede responder con un texto específicamente defensivo que de vez en cuanto adopta el título de *antidotum, recriminatio, apologia, defensio.* Es de carácter histórico-político el conflicto entre Salutati (*Invectiva in Antonium Luschum Vicentinum,* 1403) y Antonio Loschi (1368-1441) (*Invectiva in Florentinos,* 1399, perdida), surgida en el seno de la confrontación entre la Florencia republicana y la Milán viscontina. Brotan de esas fuentes que son los odios privados y las idiosincrasias culturales los célebres intercambios de invectivas entre Lorenzo Valla y Poggio Bracciolini y entre Bartolomeo Facio y el propio Valla.

Un género narrativo “nuevo”: la facecia

La narrativa breve del siglo XV en latín está dominada por el nuevo relato docto inaugurado por Petrarca (1304-1374) con *Griselda,* pero a su vez se distingue también por la reedición de la facecia antigua actualizada en una forma que manifiesta la preferencia humanista por el entretenimiento culto y refinado, entendido como ejercicio y como experimento intelectual. La facecia humanista nace, en efecto, por obra de su demiurgo del siglo XV, Poggio Bracciolini, con la función programada de poner a prueba las posibilidades del latín en el nuevo campo de los temas “bajos” y

Temas bajos

escurridizos a los que había permanecido ajeno hasta ahora. Según la teoresis de Cicerón en el libro II del *De oratore* (55 a.C.), la facecia es en la Antigüedad un chiste agudo y picante del que se sirve el rétor para darle colorido a su discurso. Irrisorio y corrosivo, la mayoría de las veces se vale de puntadas salaces y también vulgares. Es Poggio quien la extrapola definitivamente, sacándola del contexto de la oratoria, en cuyo seno nace, y ya en edad clásica tiende espontáneamente a separarse de ella para adoptar la fisonomía de una forma literaria en sí misma, recogiendo 273 ocurrencias en el *Liber facetiarum* (1438-1452). En este libro de las facecias se retoma el modelo teórico ciceroniano en la utilización de personajes contemporáneos (y famosos) captados en la vida de todos los días como protagonistas de los episodios. Al mismo tiempo se reciben y funden todos los subgéneros tradicionales de la *narratio brevis* ejemplar medieval (proverbio, parábola, alegoría, fábula, *exemplum,* ocurrencia ingeniosa, cuento, etc.), con la bandera del polimorfismo de la "forma-facecia" y la experimentación literaria y lingüística.

El Liber facetiarum

Véase también

Literatura y teatro "La cuentística y otras formas de narrativa breve", p. 497.

LA HISTORIOGRAFÍA

ANDREA SEVERI

En el Cuatrocientos el género historiográfico se caracteriza por una metodología innovadora, que se puede adoptar también en la investigación y selección de las fuentes, y por una versatilidad en las tipologías narrativas, que a menudo adaptan los modelos tomados de los autores antiguos a formas de la tradición vulgar derivadas de la literatura medieval. Flavio Biondo se distingue por la acribia crítica, Lorenzo Valla por la revaloración gnoseológica de la historia. Los cancilleres de la República florentina, Leonardo Bruni y Poggio Bracciolini, siguen a su vez el modelo de Tito Livio para narrar la historia del pueblo florentino.

ENTRE INNOVACIÓN Y TRADICIÓN

En la vertiente historiográfica el Cuatrocientos es un siglo de grades innovaciones, tanto por la crítica de las fuentes cuanto por el experimentalismo en las modalidades narrativas. Por un lado, la rica "galaxia" de géneros historio-

gráficos derivados de los modelos clásicos (*historiae,* anales, *commentarii,* vidas de personajes ilustres) se hibrida a menudo con la cuentística, la anecdótica, la facecia, géneros de una ascendencia medieval más cercana; por otro, en la selección de las fuentes y en el modo de tratarlas se asiste a una nítida discontinuidad con el pasado de los siglos XIII y XIV.

En efecto, distanciándose de la tradición de las crónicas medievales, basadas en una cosecha indistinta de fuentes orales y escritas, que a menudo procedían yuxtaponiendo hechos referidos año tras año, la historiografía humanista se distingue, en sus exponentes más elevados, por la búsqueda de nuevas fuentes y por su atenta selección crítica, que encuentra a sus máximos inspiradores, además de los historiadores latinos, en los historiadores griegos que se van descubriendo y traduciendo (Jenofonte, Tucídides, Herodoto). Y precisamente porque de éstos había partido la fama eterna de los grandes condotieros del pasado y sus respectivos pueblos, los señores de las cortes promueven a los humanistas al rango de historiógrafos de la corte, confiándoles la transmisión, por medio de la historia, del poder y sus fastos, y una justificación histórica de sus respectivas conductas.

Un método nuevo: erudición y antigüedades en Flavio Biondo

Indiscutido protagonista de la rigurosa reconstrucción del pasado sobre una base documental es Flavio Biondo (1392-1463), originario de Forlì, un "peón de la investigación" que nos ha consignado en sus obras eruditas la reconstrucción más meticulosa de la Roma antigua y de la Italia del periodo medieval, además de abrir nuevos caminos en las direcciones más variadas, de la historiografía a la arqueología, de la topografía a la toponimia, de la geografía histórica a las antigüedades. En las *Historiarum ab inclinatione Romani imperii decades* (1453), desvinculándose de los atolladeros de la cronística medieval y adoptando el modelo de los anales del historiador Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), Biondo reconstruye en 32 libros la historia medieval partiendo de su edad (1441) y procediendo retrospectivamente más de mil años, hasta 410, año en que los godos de Alarico (*ca.* 370-410) habían invadido Roma, dando inicio al Medievo "bárbaro".

El modelo de Tito Livio

Contrariamente al humanista Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), para quien han de removerse los "700 años" de barbarie medieval, Biondo siente la edad moderna como la continuación de un devenir histórico del que es parte constitutiva la Edad Media y cuyo conocimiento resulta indispensable para comprender con exactitud la Antigüedad. En la *Roma instaurata* (1446), dedicada a Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431), Biondo reconstruye meticulosamente el lado urbanista y arquitectónico de la Roma antigua. En la *Roma triumphans* (1457-1459),

La reconstrucción de la Roma antigua

en cambio, ilustra las instituciones sobre las que está fundada la gran civilización romana, que, según un mito expresado también por Lorenzo Valla (1405-1457) en el proemio a sus *Elegantiae,* ha estado en grado de desarrollar con las poblaciones sometidas relaciones positivas y no nada más de pura dominación. Pero la obra maestra de Biondo, sobre la cual se ha reconstruido, durante siglos, también en la edad moderna, la historia de nuestra península relativa a los periodos más desconocidos, es la *Italia illustrata* (1448-1453), la primera geografía histórica de la península italiana: se trata de un enorme manual que contiene, para cada una de las 18 regiones, información de todo tipo (geográfica, natural, histórica, literaria), siempre anclada en la autoridad de fuentes escritas, para desbrozar con espíritu racionalista las creencias populares que se habían impuesto a lo largo de los siglos en cada ciudad.

La Italia illustrata

Historiografía y vida civil: Florencia y Venecia

Se distinguen por su espíritu crítico innovador, pero resienten también el peculiar clima civil de Florencia y el papel que desempeñan en ella sus autores, las historias de la ciudad de Florencia escritas por los secretarios de la república. Tomando de Julio César (102 a.C.-44 a.C.) el modelo historiográfico de acuerdo con el que se narran los hechos de la historia reciente, Leonardo Bruni escribe las vicisitudes de sus tiempos (1378-1440) en el *Commentarius rerum suo tempore gestarum;* en cambio, como un Tito Livio novel, toma a su vez el modelo de los anales para contar, en sus *Historiae florentini populi,* los hechos acaecidos desde el final de la república romana hasta el año 1403. Tal obra le permite dar voz, esta vez en un trabajo de amplias proporciones, a su "credo" civil, según el cual Florencia ha de considerarse la heredera de la *libertas* republicana de la antigua Roma. El intento de reconstruir la verdad histórica se conjuga en esta obra con las necesidades festivas de la ciudad de Florencia, que, de ser república libre en 1434, se vuelve, con Cosme de Médici (1389-1464), un "principado civil". La donación al nuevo señor, en 1439, de la primera parte de su obra puede entenderse como una amonestación de Bruni al destinatario de su dedicatoria a fin de que no perjudique con sus obras las peculiares tradiciones libertarias de la ciudad.

Un "principado civil"

A esta historia, que toma prestado el modelo oligárquico, sigue la del célebre humanista Poggio Bracciolini (1380-1459), que desempeña el cargo de canciller en los últimos cinco años de su vida. Sus *Historiae florentini populi* representan un monumento a la política del soberano Cosme de Médici: los ocho libros narran, efectivamente, la secular guerra política y cultural que desde mediados del Trescientos opuso a Florencia y Milán, concluyéndose sólo a mediados del Cuatrocientos con la extinción de

Las Historiae Florentini populi

la dinastía milanesa de los Visconti y la instauración de la familia Sforza, favorita de Cosme precisamente. La firma de la Paz de Lodi (1454), suscrita por todas las potencias italianas, abre un periodo de paz ardientemente anhelado por el señor de Florencia.

En lo que se refiere a la tradición en lengua vulgar, han de recordarse al menos las *Istorie fiorentine* de Giovanni Cavalcanti (1381-*ca.* 1450), cargadas de un *pathos* acentuado por el peso expresionista de la lengua vulgar. Subdivididas en dos libros (el primero escrito en gran parte en la cárcel de las Stinche donde el autor estaba recluido a causa de sus deudas), acogen, caso no raro en la producción humanista, una doble y antitética perspectiva ideológica: en la primera parte, en efecto, Cosme es exaltado como salvador de la patria contra los pérfidos enemigos milaneses, mientras que en la segunda el señor es visto como enemigo de la libertad y aspirante a la tiranía.

Las Istorie fiorentine

También la otra gran república, la de Venecia, busca en una historiografía oficial una fuente de legitimación de su poder. Después de la negativa de Valla de convertirse en “cantor” de sus gestas, el Senado veneciano encuentra en Marco Antonio Coccio, llamado *el Sabellico* (*ca.* 1436-1506), al historiógrafo de la república. En 1487 presenta sus *Rerum Venetorum ab urbe condita libri XXXIII,* fuertemente planteados en sentido retórico y moralista y en línea con el programa “civil” del soberano véneto.

El primado humanista de la historia y la ejemplaridad moral de los hombres ilustres

En este entrelazamiento de instancias culturales y políticas, entre historiografía, propaganda y retórica encomiástica, hay espacio también para algunas páginas de alta densidad programática, capaces de imprimir un giro al fuero y la dignidad de escribir historia. La historiografía, efectivamente considerada desde siempre como un género inferior a la filosofía y a la poesía, por su incapacidad de captar los conceptos universales, es revalorada por Lorenzo Valla, entonces historiógrafo de la corte de Alfonso *el Magnánimo* (1396-1458). En el proemio a sus *Gesta Ferdinandi regis* (1445), el humanista romano pone de cabeza la jerarquía aristotélica de los saberes asignando un primado cognoscitivo a la historia, que considera la única disciplina que, mediante el estudio de los hechos y las personas concretas, puede llevar a la consideración de los mensajes conceptuales y universales en cuyos intérpretes se han convertido los hombres insignes.

Filippo Buonaccorsi, llamado Calímaco Esperiente (1437-1496), exporta el modelo humanista de las *Historiae* a la corte del rey polaco: después de haberse formado en un ambiente romano, se convierte en el más ilustre humanista de la corte de Varsovia, componiendo, entre sus múltiples obras, una *Historia de rege Vladislao,* en la que narra las proezas de su señor.

Calímaco Esperiente en Varsovia

En el ambiente de la curia destaca por su originalidad y frescura expositiva la interpretación que Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), subido al solio pontificio con el nombre de Pío II (a partir de 1458), da del género *Commentarius*. Sus *Commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt,* iniciados para narrar la vicisitudes oficiales de su pontificado, al final resultan un diario convincente en el que uno se puede topar con la crónica, escrita en un tono realista, de fiestas, excursiones, viajes, encuentros, retratos introspectivos de personajes históricos. En suma, la historia menuda y cotidiana narrada por un protagonista de la gran Historia, que no carece de retratos tétricos siguiendo las lógicas del poder.

Las biografías de personajes ilustres

Entre estas brillantes propuestas nuevas de géneros historiográficos consignados por la Antigüedad se debe insertar el género de las biografías de personajes ilustres, siguiendo el modelo de Plutarco (*ca.* 45-125) y Suetonio (*ca.* 69-*ca.* 140). En el ámbito de la curia, el primer prefecto de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Bartolomé Sacchi, llamado *el Platina* (1421-1481), compone, estimulado por Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471), el *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* (1472-1475), reelaboración humanista de una colección anónima de biografías papales, el *Liber pontificalis,* revisado sea por lo que se refiere al uso de algunas fuentes, sea para una elaboración estilístico-retórica más refinada. En cambio, también en Florencia, Vespasiano da Bisticci (1421-1498), vendedor de artículos de papelería, terminada en 1482, con el advenimiento de la imprenta, su actividad de infatigable artesano de códices manuscritos confeccionados para una clientela internacional, comienza a escribir, en una humilde lengua vulgar, las *Vite* (103 en total) de los protagonistas del Cuatrocientos, con muchos de los cuales había tenido estrechos contactos y, por tanto, podía considerarse a sí mismo una fuente directa que presagiaba sabrosas anécdotas.

Véase también

Literatura y teatro "El descubrimiento de los textos antiguos, el mito de Roma, el humanismo civil", p. 461.

LA POESÍA LATINA

LETIZIA LEONCINI

La poesía latina del Cuatrocientos que florece, caracterizada por la recuperación de los poetas clásicos, interactúa profundamente con la poesía en lengua vulgar, en primer lugar petrarquesca, que se encuentra en el

origen de la gran tradición poética italiana. La dimensión "nacional", que de la poesía romana se transfiere a la neolatina, funciona como aglutinante entre los principales centros de producción poética moderna latina y vulgar, contribuyendo en notable medida a la creación de una base humanista para la naciente literatura italiana.

La poesía latina humanista: imitación literaria y sustancia vital

Exceptuando las cumbres expresivas reconocidas en pocas grandes personalidades poéticas como Angelo Poliziano (1454-1494), Giovanni Pontano (1429-1503), Jacopo Sannazaro (1455-1530) y Michele Marullo (1453-1500), Benedetto Croce (1866-1952) juzga que la poesía del siglo XV en latín es un producto de pura imitación (y repetición) literaria, carente de verdadera inspiración y originalidad que está confeccionado en la mesa de la investigación filológica-literaria siguiendo los modelos antiguos, o bien generado por el amor a la poesía misma. Hoy, en cambio, se reconoce a esta producción un valor artístico objetivo, como también su papel fundamental en las dinámicas de desarrollo de la cultura poética italiana y europea. Esta producción hace una aportación innegablemente fuerte a la "base humanista" común nutrida de tradición clásica, sobre la cual florece la nueva literatura italiana nacional en una situación político-cultural fragmentaria y conflictiva, instaurando también una relación profunda de interferencia recíproca con la poesía en lengua vulgar reciente y contemporánea, señaladamente con la de Francesco Petrarca (1304-1374) y los petrarquistas, relación fecunda en desarrollos sucesivos. Elegancia refinada, plenitud y perfección de la imitación literaria de los antiguos forman igualmente parte de la herencia transmitida a la naciente poesía italiana en lengua vulgar, junto con el relanzamiento y la interpretación original e innovadora de géneros poéticos que el Medievo ha descuidado o casi totalmente ignorado. Pero la poesía latina del Cuatrocientos está también en grado de exhibir manifestaciones, no tan infrecuentes, de un logrado connubio entre literatura y vida. La capacidad de expresarse dentro de un código literario, y con lengua, modalidades y motivos clásicos, se conjuga a veces de manera bastante afortunada con el relato de la realidad existencial, histórico-política, cultural y costumbrista en actos creativos cumplidamente poéticos en nombre de una "variedad, que luego es verdad" (Francesco Arnaldi, *Introduzione* a *Poeti latini del Quattrocento,* 1964) y en su conjunto ofrece el fresco dinámico y vivaz de la vida observada con los ojos de los poetas humanistas y contada con las palabras de los poetas antiguos.

El amor a la poesía

El renacer de la lírica latina: epigrama y elegía

En Siena, en los años veinte-treinta del siglo XV la atmósfera despreocupada, goliarda y refinada de la ciudad universitaria favorece, a la sombra del Estudio, la experimentación libre y atrevida del pionero del epigrama humanista. Es un valiente o, mejor, descarado joven siciliano que la ciudad ha ganado como estudiante de derecho, Antonio Beccadelli, llamado *el Panormita* (1394-1471), quien lleva a cabo la refundación del epigrama latino clásico en dísticos elegiacos con la publicación de la colección intitulada *Hermaphroditus* (1426). Dominada por una explícita, insistente y cruda obscenidad adoptada con fines burlones y sarcásticos, se constituye con composiciones de tono cómico-burlesco y ambientación goliardo-ciudadana cuyos protagonistas son a veces figuras históricamente determinadas. Modelo principal son los epigramas de Marcial (39/40-*ca.* 104) y los licenciosos *Carmina Priapea* (siglo I); en segundo lugar, Catulo (87 a.C.-54 a.C.), más mordaz y malicioso, pero también los poetas elegiacos de la época de Augusto: Propercio (50 a.C.-*ca.* 16 a.C.), Tibulo (55/50 a.C.-19 a.C.) y Ovidio (43 a.C.-17/18 d.C.), en línea con la ya clásica injerencia recíproca entre epigrama y elegía que perdura en la edad humanista. La obra del *Panormita,* que tergiversa la fisonomía sobre todo pedagógico-moralista del epigrama medieval, consignándolo a su vez a la modernidad en una forma genialmente innovada y actualizada, es objeto de numerosos y ásperos ataques a causa de su obscenidad. Pero para la poesía latina humanista, epigramática o no, sigue siendo un modelo constante e imprescindible al que aferrarse como señal de adhesión o rechazo, al lado y a la par de los exponentes antiguos del género.

El Panormita

El epigrama es muy cultivado por todos los humanistas a causa de su virtud de forma versátil, abierta a contenidos y características variados que se pueden encajar en los módulos en su momento más adecuados (epitafio, epicedio, encomio o, viceversa, vituperio, invectiva; o bien, carmen literario o de ocasión). Las mejores pruebas se encuentran en Florencia con Poliziano y con la gran etapa clasicista napolitana de Pontano, Sannazaro y Marullo (*Epigrammata,* 1488-1498), particularmente decidido en su declarada determinación de rechazar la licenciosa poética panormitiana a favor de un epigrama casto y culto, dedicado a temas introspectivos.

La versatilidad y sus distintos contenidos

Siena presencia también el relanzamiento de la elegía amorosa con Antonio Marrasio (¿?-ante 1471) en el *Angelinetum* (1429), pequeña colección de siete elegías dedicadas al amor que siente por Angela Piccolomini, y con Eneas Silvio Piccolomini, el futuro Pío II (1405-1464, papa desde 1458), que en su despreocupada y mundana juventud en Siena, de la que luego reniega, compone el pequeño cancionero elegiaco *Cinthia* (1423-1431) siguiendo

el modelo de Propercio y Ovidio. Pero en los años cuarenta en Florencia, con Cristoforo Landino (1424-1498), es cuando irrumpe la presencia de Petrarca en la elegía de estampa properciana. En la *Xandra* (1443-1444) llega a parafrasear en latín sonetos del *Canzoniere* y a trasladar a hexámetros la sextina, inaugurando en sustancia el petrarquismo en el interior de la nueva elegía humanista latina. Poetas landinianos orgánicos son los otros líricos de la corte medicea: Ugolino Verino (1438-1516) con la *Flametta* (1463-1464), Naldo Naldi (1436-*ca.* 1513) y Alessandro Braccesi (1445-1516) con sus respectivos libros de elegías. En el área de Padua la fórmula del cancionero amoroso en latín arraiga en la Ferrara de Ercole I de Este (1473-1505), con Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505), devoto de Tibulo en el *Eroticon* (cuya primera redacción es de 1443), y Basinio de Parma (1425-1457) y su *Cyris* (1446-1449). En la corte de Rímini de Segismundo Pandolfo Malatesta (1417-1468) el propio Basinio es el primero en volver a proponer el modelo estructural de las *Heroides* de Ovidio, imitadas en la novela epistolar *Isottaeus* (1450-1453), relato de los amores de Segismundo e Isotta degli Atti (*ca.* 1432-1474).

El Cazoniere *en latín*

Como ya ha sucedido con el epigrama, también para la elegía la lírica humanista brinda en el siglo XV la más alta lección: en Nápoles, gracias a los grandes humanistas aragoneses, y en Florencia, con la inigualable y única experiencia de Poliziano *(Elegiae, Epigrammata, Odae),* cuyo refinado eclecticismo, fruto de una filología que se hace poesía, nutrida por un amplísimo bagaje de cultura poética grecolatina, se muestra paralelamente proficuo para la gran producción en lengua vulgar como también para el experimento, jamás hecho antes, de las *Silvae* (1482-1486), prelusiones académicas en verso.

Épica

La épica latina del siglo XV recorre caminos múltiples y diferenciados, que en muchos casos conducen sin embargo a los ambientes cortesanos, donde a menudo los poemas en hexámetros latinos caminan al lado de la crónica y la historiografía celebrando el poder. Con frecuencia la épica humanista cortesana se propone efectivamente desarrollar y amplificar sobre todo la vocación a encomiar y celebrar propia de los modelos clásicos, atribuyendo solemnes resonancias homéricas y épicas a los sucesos históricos, incluso a los más ordinarios, y contribuyendo a crear el nuevo mito del señor-condotiero moderno. Aprovechada por las clases dominantes como canal de propaganda y consolidación política, esta poesía renuncia a una vocación sinceramente literaria, desarrollada por el contrario en la épica vulgar de los cantares. Francesco Filelfo (1398-1481), por ejemplo, concibe para Francisco Sforza (1401-1466) el monumental e inacabado proyecto de la *Sphortias* (1450). En Ferrara, antes de su sobrino Matteo Maria Boiardo (1440/1441-1494) y Ludovico

Ariosto (1474-1533), Tito Vespasiano Strozzi celebra a la Casa de Este dedicándole la *Borsias* (1460-1496) a Borso de Este (1413-1471).

En el ámbito de la vastísima y extraordinariamente diversificada producción de ese tiempo se mantiene constantemente viva la tendencia que se practica en el mito literario, en la ola del redescubrimiento de los poemas latinos de Valerio Flacco (¿?-*ca.* 90) y Silio Itálico (*ca.* 26-101) y también gracias al conocimiento directo de Homero y los otros poetas épicos griegos. Maffeo Vegio (1407-1458), de Lodi y del partido de los Visconti, escribe un libro décimo tercero de la *Eneida* (29 a.C.-19 a.C.), e integraciones de mitos virgilianos o de otros episodios antiguos (*Astyanax,* 1430; *Vellus aureum,* 1431; *Polidoreis,* 1439). Más logrado resulta el *epos* mitológico de Basinio de Parma, contaminador de Ovidio y Homero en la *Meleagris* (1448) y la *Hesperis* (1450-1457), poema homérico sobre las gestas de Segismundo Malatesta.

La poesía hexámetra no narrativa y didascálica, sobre todo de tema cosmológico-naturalista, representa un subgénero promovido en los siglos precedentes, y destinado a tener gran éxito y desarrollo en el Quinientos, aun en el panorama europeo más amplio, como canal de difusión de la nueva ciencia. Siguiendo las huellas del renovado conocimiento de autores como Lucrecio (*ca.* 99 a.C.-55/54 a.C.), Manilio (siglo I) y Arato (*ca.* 310 a.C.-*ca.* 240 a.C.), esta poesía se desarrolla sobre todo en la segunda mitad del siglo hasta alcanzar sus máximas expresiones en los *Hymni naturales* (1497) de Marullo y en las muchas obras importantes de Pontano, precedidas por el más modesto Basinio con sus *Astronomica* (1455).

La forma hexámetra larga es canal de óptima expresión también de la poesía religiosa, cultivada ya por Ugolino Verino en forma epigramática e inaugurada en su versión épica por Maffeo Vegio con el *Antonias* (1437), poema hagiográfico sobre san Antonio de Padua (1195-1231). Y el virgiliano *De partu virginis* (1526) de Sannazaro sobre la natividad de Cristo está precedido de ensayos significativos y apreciados a nivel supranacional, como *Parthenice Mariana* (1481) y el *De suorum temporum calamitatibus* (1489) del carmelita Battista Spagnoli, llamado *el Mantuano* (1447-1516).

Poesía bucólica

La poesía pastoral latina, codificada por Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) en las *Bucólicas* (42 a.C.-39 a.C.), renace a la literatura moderna con Dante Alighieri (1265-1321), que vuelve a lanzar su fisonomía tradicional de género principalmente alegórico-simbólico en el que las referencias al presente se enmascaran con motivos y personajes bucólicos inmersos en el paisaje campestre. Pero mucha de la poesía bucólica que acompaña los exordios del humanismo se inspira más bien en el ejemplo de Petrarca, que toma a su vez de manera más

directa el modelo virgiliano, volviendo densa la trama alegórico-metafórica, hasta volverla casi indescifrable.

Los ensayos juveniles de Boccaccio

En algunos ensayos juveniles de Giovanni Boccaccio (1313-1375) se entrevé el ingreso en la bucólica latina de ese empeño histórico político que se impone con fuerza como motivo recurrente en la poesía pastoral en lengua vulgar de la segunda parte del siglo XV. En cambio, en latín el género se adecúa a menudo a la orientación de la épica cortesana, volviéndose en muchos casos un instrumento que celebra a las oligarquías municipales y las dinastías de los señoríos. Es el caso de Naldi en Florencia y, en Ferrara, de Strozzi y Boiardo, quien celebra a la Casa de Este con la fiel imitación virgiliana que son los *Pastoralia* (1463-1464). Pero como generalmente acontece con los otros géneros humanistas, en poesía como en prosa, también en la poesía bucólica vemos que se infiltran temas, elementos y rasgos heterodoxos o característicos de otras formas poéticas. La ingente producción pastoril humanista-renacentista se abre así a nuevos usos y formas, convirtiéndose en un medio expresivo asaz diversificado, versátil y disponible para una gran variedad de temas y contenidos. Así pues, además de la "imitación" bucólica de inspiración clasicista más ortodoxa, la de Battista Guarini (1434-1503), la de los ya citados Strozzi y Boiardo y la del *Mantuano,* florecen, por ejemplo, en el curso del Cuatrocientos, composiciones de carácter bucólico con tema religioso o devocional: el sienés Francesco Patrizi (1413-1492), Antonio Geraldini di Amelia (1448-1489), el napolitano Giano Anisio (*ca.* 1475-1540) y también Battista Spagnoli. Pero amplia y constante es también la utilización de la égloga con un fin generalmente conmemorativo de hechos públicos o privados, en composiciones que son definitivamente panegíricos, poemas genetliacos, epitalamios o epicedios.

En el Quinientos, la égloga experimenta finalmente en el plano formal una innovación extraordinaria y fecunda en desarrollos por obra de Sannazaro, que transfiere ambientación y motivos al mundo de los pescadores del litoral partenopeo (*Eclogae, Piscatoriae,* 1526).

Sátira

Los modelos: Persio y Juvenal

Apenas en el siglo XV, a consecuencia de los nuevos comentarios a los poetas satíricos clásicos, se crean las condiciones para el renacimiento de la sátira, destinada tradicionalmente a la crítica político-social, moral y de las costumbres en la doble vía de la indignación agresiva, según el modelo de Persio (34-62) y Juvenal (*ca.* 55-*ca.* 130), o bien, de un sarcasmo corrosivo disfrazado de ironía bonachona, siguiendo los pasos de Horacio (65 a.C.-8 a.C.). En la estela de los primeros dos autores se coloca con sus fluviales *Satyrae* (1476) Francesco Filelfo, aunque variando su sátira agresiva, dirigida en primer lugar contra el ambiente florentino,

gracias a una marcada intención pedagógica y a la contaminación con la oratoria, a través de la invectiva política. La variedad y amplitud de las sátiras filelfianas las convierte en el producto más significativo del género en la edad humanista, a cuyo lado difícilmente se pueden poner las obras de otros autores que se aventuran en ese mismo género, como Gregorio Correr (1411-1464), Gaspare Tribraco (1439-*ca.* 1493), Lorenzo Lippi (1440-1485) y Tito Vespasiano Strozzi.

Una mirada a Europa: la poesía latina en el Cuatrocientos fuera de Italia

La poesía neolatina humanista prende en Europa generalmente hacia finales del siglo, irrumpiendo en un retardado clima de gótico tardío y poniendo las bases del notable desarrollo, incluso cuantitativo, que esta producción va a experimentar fuera de Italia en los siglos sucesivos. Si el inicio del renacer se identifica primero en el área eslava, por ejemplo en las elegías de los croatas Giorgio Sisgoreo (*ca.* 1420-*ca.* 1509) y Elio Lampridio Cerva (*ca.* 1460-1520) y en las composiciones del primer humanista húngaro, Giano Pannonio (1434-1472), sólo a finales del Cuatrocientos es cuando la poesía latina explota en Francia y Alemania como un producto de punta de la nueva etapa renacentista, enmarcado en el ferviente clima cultural que precede a la Reforma. La obra de franceses como Robert Gaguin (*ca.* 1433-1501) y Jean Salmon Macrin (1490-1557) y de alemanes como Sebastian Brant (1457-1521) y Conrad Celtis (1459-1508) tiene a su lado también la producción poética de los dos máximos exponentes del humanismo cristiano europeo a caballo entre los dos siglos: Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536) escribe en sus años juveniles versos de inspiración clasicista de los que renegará luego, pero sin abandonar jamás una composición poética en latín de carácter ocasional, con tema edificante-religioso pero también autobiográfico, a veces con una vena melancólica e introspectiva. Y el inglés Tomás Moro (1478-1535) agrega a la edición de su *Utopía* de 1518 una colección de *Epigrammata* clasicizantes que son una especie de acta de nacimiento del humanismo inglés. En el siglo XVI la poesía humanista en latín encuentra en Europa también la Reforma protestante, por ejemplo en los *Encomia Lutheri* (1524), cármenes satíricos contra Lutero (1483-1546) del obispo polaco Andrzej Krzycki (1482-1537), católico celoso y, al mismo tiempo, cortesano refinado dotado de una brillante vena poética manifiesta en muchos cármenes de ocasión. Y es interesante la resistencia transformista extraitaliana del género "piscatorio" fundado por Sannazaro a partir de la poesía bucólica tradicional.

El ambiente de la Reforma

El génerto "piscatorio"

En la Europa del Quinientos y Seiscientos, en Italia como en Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra y Escocia, el código poético pastoral-

piscatorio instituido por el gran humanista aragonés será tomado a su vez por algunos pero transformado por otros y adaptado originalmente en las nuevas formas de la égloga náutica, venática, holitoria, vinitoria: cármenes que en refinados ropajes clasicistas representan la vida y el trabajo de marineros, cazadores, campesinos, jardineros y viñadores.

Véase también
Literatura y teatro "La poesía en las cortes y las ciudades", p. 521.

La literatura en las cortes y en las ciudades

PONTANO Y EL HUMANISMO EN LA NÁPOLES ARAGONESA

SILVIA ROTONDELLA

Con la toma de posesión de la dinastía aragonesa Nápoles se convierte en sede de uno de los principales centros del humanismo italiano. Huéspedes de la corte son prestigiosos humanistas, como Lorenzo Valla y Bartolomeo Facio; favorecen el renacer de las letras la obra del* Panormita *y sobre todo la de Giovanni Pontano, quienes se encuentran entre los máximos escritores latinos de la época. De este último toma su nombre la Academia Pontaniana, polo cultural de la ciudad lleno de vitalidad. Simultáneamente florece también la poesía en lengua vulgar siguiendo el modelo petrarquista.

EL HUMANISMO EN NÁPOLES BAJO LA DINASTÍA ARAGONESA (1443-1501)

El humanismo se desarrolla en Nápoles gracias al impulso que da a la cultura Alfonso V de Aragón, llamado *el Magnánimo* (1396-1458), el príncipe español que logra obtener en 1443 el trono de Nápoles después de la victoria sobre los angevinos. Tal suceso, recordado en el arco triunfal de Castel Nuovo en Nápoles, da inicio a la dinastía aragonesa en el reino de Sicilia, que dura hasta la ocupación temporal de Carlos VIII (1470-1498) en 1495 y la sucesiva conquista francesa en 1501. Al sucesor de Alfonso, Ferrante I (1431-1494), le cuesta mucho trabajo imponerse como heredero porque es hijo ilegítimo, pero también él contribuye al progreso de la cultura sobre todo gracias a la institución, en el Estudio que él volvió a abrir en 1465, de cuatro cátedras humanistas, entre las cuales se encuentra una de griego, asignada a Constantino Lascaris (1434-1501). En ellas enseñan lectores como Juniano Maio (1430-1493), autor del *De priscorum proprietate verborum,* primer diccionario de latín impreso en Italia en 1475, y Francesco Puppi (1462-1512), discípulo de Poliziano (1454-1494). De los hijos de Ferrante, un papel clave en el desarrollo de la literatura en lengua vulgar lo desempeña Federico (1451-1504), el último de la dinastía: es él el destinatario de la famosa *Raccolta*

aragonese (1477), la antología de poesía toscana que mandó preparar Lorenzo *el Magnífico* (1449-1492), con el prefacio atribuido a Poliziano.

No obstante las continuas guerras que se ve obligado a enfrentar en sus 16 años de reinado, Alfonso V es un verdadero mecenas, muy consciente de la función relevante que desempeñan las letras en la vida del nuevo Estado. Por sus méritos en la cultura, no menos que por su actitud munificente hacia sus súbditos y la ciudad, obtiene el sobrenombre de *Magnánimo.* El rey promueve la colección de códices latinos y griegos, primer núcleo de la riquísima biblioteca de los reyes aragoneses, y encarga traducciones al latín de los textos griegos, tanto como para recompensar generosamente a Poggio Bracciolini (1380-1459) por su traducción de la *Ciropedia* de Jenofonte (430 a.C.-*ca.* 354 a.C.), modelo fundamental de los tratados sobre la educación de los príncipes.

El mecenazgo de Alfonso V

Humanistas provenientes de varias partes de Italia son huéspedes durante periodos más o menos largos en la corte de Alfonso, favoreciendo la consolidación de la renovación cultural: Lorenzo Valla (1405-1457) de 1435 a 1448, Bartolomeo Facio (*ca.* 1400-1457) de 1445 hasta su muerte, Flavio Biondo (1392-1463) en los años 1451 y 1452, Giannozzo Manetti (1396-1459) de 1455 hasta su muerte, o también, integrados establemente en el *entourage* del rey como principales animadores del renacer de las letras y preceptores de los futuros soberanos, y al mismo tiempo distinguidos con cargos políticos y diplomáticos, Antonio Beccadelli, llamado *el Panormita* (1394-1471), y Giovanni Pontano (1429-1503).

Es en Nápoles donde salen a la luz en este periodo algunas de las obras más importantes del humanismo italiano: el *De dignitate et excellentia hominis* de Manetti (1452), dedicado a Alfonso V, y, de Valla, el *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440), las *Elegantiae linguae latinae* (1444) y las *Emendationes in Titum Livium* (1446-1447).

Las principales obras en Nápoles

Estas últimas, testimonio directo del florecimiento humanista con el primer rey aragonés, nacen a consecuencia de los intentos de enmienda hechos por diversos literatos que, en torno a él, se encuentran todos los días en la biblioteca del palacio real de Castel Nuovo para la llamada "hora del libro": objeto de discusión es, entre otros, el texto del historiador latino, particularmente apreciado por *el Magnánimo.* De la costumbre del círculo de humanistas de la corte (Academia Alfonsina) deriva la famosa institución que inicialmente toma el nombre de Academia Antoniana para transformarse después, cuando a la muerte de Beccadelli su dirección pasa a Pontano, redactor de los estatutos, en la célebre Academia Pontaniana.

La Academia Pontaniana

Beccadelli primero y Pontano después son quienes imprimen la línea de debate concreto y abierto a los diversos ámbitos culturales, no solamente literarios y filológicos o filosóficos y científicos. La actividad rebosante de vitalidad de esta institución napolitana está representada eficazmente en los coloridos diálogos de Pontano, en particular en el *Antonius* (*ca.* 1471).

Los encuentros de los académicos pontanianos toman a menudo como punto de arranque acontecimientos de la vida ciudadana, evitando disquisiciones abstractas o las pedanterías de los gramáticos, que reducen el estudio de la lengua a una rígida preceptiva. El sarcasmo con el que Pontano flagela a los gramáticos en los diálogos *Charon* (*ca.* 1470) y *Asinus* (post 1486) pone en evidencia la envergadura de su polémica. Los pontanianos, entre quienes se distinguen, además de Jacopo Sannazaro (1455-1530), los poetas latinos Gabriele Altilio (*ca.* 1440-1501), Girolamo Carbone (*ca.* 1465-*ca.* 1528), el editor Pietro Summonte (1453-1526), letrados en ambas lenguas como el noble Pietro Jacopo de Jennaro (1436-1510) y el médico Antonio de Ferraris, llamado *el Galateo* (*ca.* 1447-1517), y también griegos de paso, como Teodoro Gaza (*ca.* 1400-1475) y Michele Marullo (1453-1500), persiguen el ideal de la integración de elocuencia y sapiencia, lengua clásica y los valores que comunica: esto explica sea la importancia que los humanistas napolitanos atribuyen a la palabra en su adherencia a la realidad, en lo concreto de la vida, demostrada de un modo excepcional por la variada producción latina del mismo Pontano, sea su predilección, entre los filósofos, por Aristóteles (384/389 a.C.-322 a.C.) y Tomás de Aquino (1225/1226-1274).

La predilección por Aristóteles y santo Tomás

También la historiografía y los tratados ético-políticos, generalmente escritos en latín, resienten esta tendencia, aunque más a menudo prevalece la orientación encomiástica, orientada a celebrar a la dinastía aragonesa: la obra que más refleja tal orientación es el *De rebus gestis ab Alphonso primo* del historiador real Bartolomeo Facio, que en 10 libros, compuestos entre 1448 y 1455, abarca el periodo que va de 1420 a 1454, poniendo particular atención a los sucesos militares y políticos, con una fuerte idealización del soberano. También el Panormita se mide con la historia aragonesa, sea con su libro de anécdotas *De dictis et de factis Alfonsi regis* (1455), sea con el *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis* (*ca.* 1469), sobre la formación del segundo soberano aragonés. Antes de ellos, Valla desempeña el cargo de historiador real, quien con originalidad hace de sus *Gesta Ferdinandi regis Aragoniae* (1445-1446) un banco de prueba para una diversa concepción de la historiografía, más atenta a la investigación de lo verdadero y a la objetividad. El mismo Pontano practica este género literario con el *De bello neapolitano* —sobre la guerra, en la que participa, entre Ferrante y Juan de Anjou (1427-1470) en los años 1458-1465—, compuesto, según Liliana Monti Sabia, “en caliente” y luego revisado, después de 1494.

La historiografía

En la tendencia de los tratados ético-políticos se integran el *De principe* (1464) de Pontano, sobre la educación del príncipe, tratado en el que ilustra bajo forma de carta dirigida a su alumno Alfonso, duque de Calabria (1448-1495), la formación y el comportamiento del príncipe. Perfectamente a medio camino entre los tratados medievales de los *specula principum* y *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo (1469-1527), el *De principe* pontaniano pone en evidencia la necesidad no sólo de poseer la virtud, sino

Los tratados ético-políticos

también de la imagen virtuosa que el soberano debe saber dar de sí mismo para suscitar la admiración y el respeto de sus propios súbditos. En cambio permanece en lengua vulgar el *De maiestate* (1492) de Juniano Maio, dedicado a Ferrante. También en lengua vulgar están los *Memoriali* de Diómedes Carafa (*ca.* 1406-1487) y, en particular, *I doveri del principe ad Eleonora duchessa di Ferrara* (post 1467), en los cuales la experiencia es la que sugiere los modos de la praxis política.

Entre los prosistas en lengua vulgar merecen ser mencionados también el tipógrafo Francesco del Tuppo (1443-1501), traductor a la lengua vulgar de las fábulas de Esopo (*Esopo volgare,* 1485), y Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati, *ca.* 1410-1475), autor del *Novellino,* publicado póstumamente en 1476, una colección de 50 cuentos sueltos, compuestos a partir de los años cincuenta, reunidos en una estructura unitaria dedicada a Hipólita Sforza (1445-1488), mujer de Alfonso de Calabria.

La producción poética

Finalmente, también la producción poética en lengua vulgar de los principales literatos del reino (napolitanos, regnícolas y españoles) gira en torno de la corte aragonesa: el envío en 1477 de la *Raccolta aragonese* a Federico de Aragón demuestra el interés que el último soberano, protector de poetas, tiene en la tradición literaria toscana. Entre los autores de rimas más famosos de la edad aragonesa es fuerte la influencia del petrarquismo, aunque algunos de ellos no estén exentos de la tentación popular, como en el caso del académico Pietro Jacopo de Jennaro, autor de un cancionero para una cierta virgen Blanca de Cataluña, además de serlo de la *Pastorale,* y sobre todo de Francesco Galeota (*ca.* 1446-1497), compositor de rimas de ocasión, ligadas al ambiente cortesano pero no áulicas ni petrarquizantes, en la lengua vulgar de la *koinè* meridional. Interesante es también la obra de Giovanni Antonio de Petruciis (1456-1486): el joven conde de Policastro involucrado en la conjura de los barones (1486) escribió unas ochenta composiciones, sobre todo sonetos con el tema del destino y la esperanza, en los cuatro meses de prisión que pasó en Castel Nuovo a la espera de su decapitación. Mayor es la adherencia al petrarquismo que tienen Giovan Francesco Caracciolo (1435/1440-antes de 1506) y Sannazaro, autor de sonetos y canciones para Cassandra Marchese, pero sobre todo el catalán Benet Gareth, llamado *el Cariteo* (*ca.* 1450-1514), humanista impregnado de ideales clásicos, que con el cancionero *Endimion* (compuesto alrededor de 1493-1494 pero impreso en 1509 en una redacción ampliada), petrarquizante y estilnovista, ofrece un texto ejemplar por su elegancia y musicalidad.

Indicios biográficos acerca de Giovanni Pontano

Principal exponente del humanismo napolitano y uno de los máximos de su época, ingenio sumamente versátil y émulo de los autores latinos, Giovanni

Pontano nace en Cerreto, Umbría, el 7 de mayo de 1429. Desde 1447 entre el séquito de Alfonso *el Magnánimo,* sigue las vicisitudes de la dinastía aragonesa haciendo una brillante carrera política: de secretario en la cancillería real a consejero, preceptor y, finalmente, secretario mayor (primer ministro) hasta 1495; además, primero acompaña a Alfonso V y luego a Alfonso, duque de Calabria, heredero del rey Ferrante I, en las diversas guerras; pero no faltan las misiones diplomáticas, algunas junto con Panormita, ante las más importantes cortes de la península: además, es el negociador de algunos famosos acuerdos como la Paz de Bagnolo de 1484 al término de la guerra de Ferrara y los acuerdos entre Ferrante de Aragón e Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) en 1486 y 1492. Paralelamente a su actividad de funcionario real, Pontano desarrolla una copiosísima producción escrita exclusivamente en latín, tanto de tratados y diálogos que abarcan ámbitos culturales diversos, de la política a la moral, a la vida social, a la literatura, como de obras poéticas, que hacen de él uno de los máximos poetas latinos después de la edad clásica. Quedan en lengua vulgar sus cartas dirigidas a príncipes y amigos. Se le critica la posición que adopta en el momento en que ingresa a Nápoles Carlos VIII, a quien entrega las llaves de Castel Nuovo. Después de 1495 se retira a la vida privada y se dedica a la revisión de su imponente producción en lengua latina. Muere en 1503. De la edición completa de sus obras, entre 1505 y 1512, se hacen cargo sus amigos Summonte y Sannazaro.

La producción poética

Poeta proteiforme y original manipulador de la lengua latina, Pontano aparece ya en el juicio de los contemporáneos como un audaz experimentador de las posibilidades de la lengua clásica, a la que doblega a sus exigencias expresivas hasta enriquecerla con préstamos tomados de la lengua vulgar y con experimentos rítmicos y repetitivos propios del italiano. El ejemplo más célebre lo proporcionan las *Naeniae,* los 12 cantos de cuna en dísticos elegiacos para su hijo Lucio ("Lucietto", *Luciolus*), que con realismo representan el mundo de los afectos más valiosos del poeta. Están integrados en el "cancionero para su esposa", el *De amore coniugali,* colección de elegías dividida en tres libros, cuya cronología abarca un lapso de casi 25 años, contados a partir del año de su matrimonio (1461). La principal novedad de la antología consiste en que Pontano, apartándose de modo original de sus *auctores,* los poetas elegiacos Tibulo, Propercio y Ovidio, canta el amor no por una amante sino por su esposa, Adriana Sassone, muerta en 1490. Como en gran parte de la producción pontaniana, en esta poesía de matriz autobiográfica el latín se convierte en la lengua de la expresión cotidiana, gracias a la transposición de sentimientos y objetos modernos y vivos al lenguaje antiguo. No imita simplemente a los modelos latinos, sino que la poesía

Una obra dedicada a su esposa

pontaniana brota de una apropiación íntima de la esencia de la poesía clásica que, amalgamando las reminiscencias literarias con las realidades de lo que está viviendo, conduce a la creación de formas originales. Ulterior ejemplo de esto es su capacidad mitopoyética, que se exterioriza en la feliz invención de mitos nuevos, ambientados en la Nápoles del humanista: recuérdese a tal propósito la primera de sus seis *Eclogae,* la *Lepidina* (1496), en la que se representan las nupcias entre el dios Sebeto y la ninfa Partenopea. La felicidad creativa de Pontano está atestiguada por las numerosas colecciones poéticas que acompañan la vida del humanista, en la voluntad de ensayar todos los géneros posibles transmitidos por la edad clásica, desde las elegías del *Parthenopeus sive amorum libri* (de 1455) a la *Lyra,* los 16 poemas sáficos compuestos entre 1480 y 1494, hasta los *Hendecasyllabi sive Baiae,* dos libros de versos falecios, la poesía didascálica (*De hortis Hesperidum,* 1500) o el poema astronómico *(Urania).* Igualmente original reinventor de un género, Pontano se revela con los dos libros *De tumulis:* reelaborando las diversas formas de la poesía funeraria clásica da vida a la que puede considerarse una *Spoon River* del Cuatrocientos.

Diálogos y tratados

Si en Pontano resulta estrecha la relación entre la praxis y la reflexión ética, social y política, expresada en los diversos diálogos y tratados, el diálogo *Actius* (1499), no por casualidad dedicado a Azio Sincero (nombre académico de Sannazaro), permite una mejor comprensión de la poética del humanista: en esta obra se reconoce la finalidad de la poesía en la posibilidad de provocar *admiratio.* Al ideal de un arte elegante, que tiene como objetivo una perfección no sólo formal, sino que permita llegar hasta las raíces de la sabiduría humana, corresponde el elogio de la poesía y de su función ética y civilizadora expresado en el final del *Actius,* síntesis de las convicciones más firmes del autor. Un motivo que retorna muchas veces en las obras en prosa de Pontano: en particular en los tratados y diálogos de los últimos años (1501-1503), *De immanitate, De sermone* y *Aegidius,* destaca el valor de la palabra, de los estudios literarios como baluarte de *humanitas,* en un momento histórico de grave crisis política.

Véase también

Historia "Los aragoneses en el Mediterráneo", p. 28.
Filosofía "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.
Literatura y teatro "Sannazaro y la novela pastoril", p. 537.
Música "Marsilio Ficino, Johannes Tinctoris, Franchino Gaffurio y el humanismo musical", p. 767.

LEON BATTISTA ALBERTI Y EL HUMANISMO VULGAR EN ITALIA

SILVIA ROTONDELLA

Humanista poliédrico (escritor en latín e italiano, arquitecto, teórico de las artes), Leon Battista Alberti defiende la elección de la lengua vulgar promoviendo el primer Certamen Coronario en Florencia en 1441 y optando por la lengua italiana en la redacción de diversas obras suyas. En su producción destacan los cuatro libros* Della familia*, en los que, con un tratamiento dialógico y fundado principalmente en la experiencia, afronta temas ligados a la centralidad de la familia en la vida civil.

RASGOS BIOGRÁFICOS

Leon Battista Alberti (1406-1472) es uno de los exponentes más poliédricos del humanismo italiano: humanista y escritor en lengua latina y lengua vulgar, fuerte defensor del uso de la lengua italiana no sólo desde el punto de vista teórico sino sobre todo en sus obras. Arquitecto renombrado, escribe también importantes tratados, como el *De re aedificatoria* (1452), *De pictura* (1435, luego publicado también en italiano y dedicado a Filippo Brunelleschi (1377-1446): éste es el primer tratado en el que elabora una teoría de la perspectiva artificial).

Hijo natural de Lorenzo Alberti, Leon Battista nace en Génova, donde el padre estaba exiliado. Los Alberti son una de las mayores familias florentinas de mercaderes que, a causa de las continuas luchas en el municipio toscano, es expulsada de la ciudad desde finales del siglo XIV. Gracias a negocios florecientes, los Alberti logran de todas maneras mantener alto el tenor de vida en las diversas ciudades en las que encuentran refugio.

Los estudios de derecho y la vida eclesiástica

La formación de Leon Battista inicia en Padua, en la escuela humanista de Gasparino Barzizza (1360-1431); prosigue en Bolonia, donde Alberti, además de aprender griego con Francesco Filelfo (1398-1481), emprende estudios de derecho canónico, obteniendo el doctorado en 1428; en ese mismo año abraza la vida eclesiástica. El giro en la carrera de Alberti acontece en 1432, cuando se convierte en redactor de los breves apostólicos de la cancillería papal. La impresión que causa en él la vista de la ciudad de Roma es importante también para comprender su inclinación por la arquitectura. Estando al servicio de diversos papas tiene manera de viajar por Italia, entrando en contacto con importantes centros del humanismo; en particular reside varias veces en Florencia, donde

los Alberti han sido admitidos de nuevo desde finales de los años veinte. Muere en Roma en 1472.

El humanismo vulgar y el Certamen Coronario

Leon Battista Alberti participa activamente, tomando posición a favor de la lengua vulgar, en el debate del siglo XV relativo al uso de la lengua italiana. Una primera etapa importante de la "cuestión de la lengua" en el Cuatrocientos es la discusión entre Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444) y Flavio Biondo (1392-1463), que tiene lugar en 1435, respecto de la lengua hablada por los antiguos romanos. En la carta *De verbis romanae locutionis* (1435) Flavio Biondo sostiene la tesis del latín como única lengua de los doctos y el vulgo, que se contaminó en los tiempos de las invasiones bárbaras con las aportaciones germánicas y se diferenció en las diversas lenguas vulgares. En cambio para Bruni, autor de las *Vite* de Dante (1265-1321) y Francesco Petrarca (1304-1374) en lengua vulgar (1436), la diglosia caracteriza la situación lingüística en Roma: los literatos hablan el latín clásico, cuyos testimonios son las obras escritas de los grandes autores, mientras que el pueblo se expresa en lengua vulgar, lenguaje popular que no está regulado por la gramática y que desde los tiempos antiguos coexiste con el *sermo literatus*.

La diglosia de Roma

Leon Battista Alberti reinterpreta la teoría de Biondo en el proemio del tercer libro *Della famiglia* (1437), favoreciendo su propia elección de la lengua vulgar: en efecto, si la tesis de Bruni, según la cual el latín y el vulgar coexisten, es funcional para la afirmación de la validez de esta última precisamente gracias a su antigüedad, la posición de Biondo sobre la unicidad del latín en la edad clásica sufraga la obra de difusión de la lengua vulgar como lengua de todos. La lengua vulgar tiene, según Alberti, todos sus papeles en regla para igualar al latín en cuanto a capacidades expresivas y elegancia, pero presenta además la ventaja de que puede disfrutarlo un público no exclusivamente de literatos. Siempre en defensa de la igualdad de dignidad de la lengua vulgar, se coloca la composición de Alberti de la que se considera absolutamente la primera gramática de una lengua moderna, la llamada *Grammatichetta vaticana* o *Grammatica della lingua toscana*, conservada bajo forma de apuntes en el Códice Vaticano Reginense Latino 1370.

La dignidad de la lengua vulgar

Además, también de Alberti es la idea del primer Certamen Coronario celebrado en 1441, una contienda de poesía en lengua vulgar orientada a demostrar que ésta no es inferior al latín, incluso puede ser capaz de confrontarse con el latín sobre un tema clásico y de relevancia política como es el de la amistad. Muchos son los humanistas que se aventuran a usar la lengua vulgar, como Ciriaco de Ancona (1391-1455) y Leonardo Dati (1408-1472): este último y el propio Alberti participan en el concurso con un primer experimento de métrica bárbara. El certamen, celebrado en Santa Maria del Fiore

el 22 de octubre, fracasa entre otras cosas por la presencia, entre los jueces del concurso, de humanistas como Poggio Bracciolini (1380-1459) y Carlo Marsuppini (1399-1453), filomediceos y por tanto poco favorables a retomar el uso de la lengua vulgar, sostenido en cambio en Florencia por la vieja aristocracia contraria a los Médici.

Sólo ulteriormente, a partir de los años sesenta, los Médici, sobre todo con Lorenzo *el Magnífico* (1449-1492), tratan de volverse a su vez promotores de la recuperación de la lengua vulgar. Asimismo importante para una mayor toma de conciencia del valor que tiene la lengua vulgar resulta la obra de Cristoforo Landino (1424-1498), quien, en apoyo a la política cultural de Lorenzo, en sus prelusiones petrarquesca (1467) y dantesca (1474) en el Estudio florentino y, posteriormente, en el comentario a la *Comedia* (1481), en cuyo prefacio celebra sea a Alberti que al *Magnífico,* demuestra que no hay conflicto entre los estudios clásicos y la práctica de la lengua vulgar. Finalmente, no se puede soslayar la importancia no sólo literaria de la *Raccolta aragonese* (1477), que, recogiendo textos de poetas toscanos del Doscientos y el Trescientos (Dante y Petrarca, pero también los poetas del *stil novo*) como también composiciones del propio Lorenzo, indica que Florencia es la heredera cultural de la gran tradición poética en lengua vulgar.

La obra de Landino

La producción en lengua vulgar: los libros *Della famiglia*

En la cosecha de escritos de Alberti en lengua vulgar se recuerdan en primer lugar los cuatro libros *Della famiglia* (1432-1443), obra maestra de la prosa del siglo XV, que en la forma de diálogo privilegiada por los humanistas mantiene juntas la doctrina de los antiguos y la experiencia de los modernos. En esos libros se tratan diversos temas ligados a la realidad de la familia como núcleo principal de la comunidad civil, con la intención de celebrar a la Casa de los Alberti y mostrar el modo de vivir y la visión del mundo de una familia de la alta burguesía florentina. Los interlocutores son exponentes de la misma familia "Alberta", comprendido el mismo Battista, reunidos en 1421 en torno a la cabecera del padre moribundo. A los primeros tres libros relativos a la educación de los hijos (libro I), el amor y el matrimonio (libro II), a los trastos, es decir, a los aspectos económicos de la gestión familiar (libro III), el autor añade, después del Certamen Coronario de 1441, el libro IV sobre la amistad, vínculo fundamental en la vida en sociedad. En la obra la realidad familiar asciende a modelo concreto, efectivo de asociación humana positiva, mientras que no es demasiado velada la crítica a la autoridad del Estado, a la actividad de los hombres de gobierno. La discusión se conduce por los principios de la experiencia: en el libro III es sintomática la posición de Leonardo, portavoz de la cultura humanista fundada en los clásicos, obligado a ceder ante la sabiduría del viejo Giannozzo,

Antigüedad y modernidad

que, en el tratado de los modos en que se puede adquirir y conservar el patrimonio familiar y hacer buen uso de él, apela principalmente al conocimiento adquirido a través de la "prueba".

Si bien sería reduccionista obligar las ideas expresadas de varias maneras por Alberti en sus obras a encajar en una especie de sistema filosófico unitario, el tema de la relación entre virtud y fortuna se impone en su reflexión: en el prólogo a los libros *Della famiglia,* meditando sobre los reveses de las familias y las comunidades, el humanista afirma con vigor su concepción positiva, optimista de la virtud humana contra la cual la fortuna tiene muy poco poder: "No está en poder de la fortuna, no es tan fácil, como algunos necios creen, vencer a quien no quiere ser vencido. La fortuna juega sólo con quien se le somete".

El ser humano y la fortuna

La resistencia del ser humano a la suerte concurre varias veces en su producción, con diversos rasgos, en los que es posible reconocer sobre todo una impronta estoica, como en los diálogos en lengua vulgar *Teogenio* (1441) y *Della tranquillità dell'animo* (1441-1442) y en los varios diálogos en latín *Intercoenales,* compuestos en el transcurso de toda su vida. El último tratado importante de Alberti es el *De iciarchia* (1470), en el que retoma algunos de los temas de los libros *Della famiglia,* como la administración del patrimonio y la participación en la vida pública, pero también el valor del dominio de sí mismo.

Véase también
Filosofía "Leon Battista Alberti: el *homo faber,* el tiempo y la pedagogía filosófica", p. 321.
Literatura y teatro "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506.
Artes visuales "Leon Battista Alberti", p. 625; "La Roma de Sixto IV", p. 698.

LA CUENTÍSTICA Y OTRAS FORMAS DE NARRATIVA BREVE

ELISABETTA MENETTI

A partir de la puesta en circulación del* Decamerón *de Giovanni Boccaccio (1348) hasta mediados del siglo XV la Toscana sigue siendo el epicentro de una cuentística italiana bilingüe en lengua vulgar italiana y latín. Los relatos escritos en lengua vulgar primero se propagan de Florencia a las otras ciudades toscanas, luego se desplazan al sur (a Nápoles, con Masuccio Salernitano) y al norte (a Bolonia, con Sabadino degli Arienti).

Al mismo tiempo, tras las huellas de Francesco Petrarca, nace el relato humanista, escrito en latín, que conducirá a la* Historia de duobus amantibus *(1446) de Eneas Silvio Piccolomini, el futuro papa Pío II.

La narrativa breve entre latín y lengua vulgar

En los últimos decenios del siglo XIV y los primeros años del XV, inmediatamente después de la primera recepción del *Decamerón,* al lado de la cuentística en lengua vulgar —caracterizada por la multiplicidad de los temas y, entre ellos, por una irreverente vena fabulesca, cómica y grotesca— se encuentra muy pronto una producción de breves narraciones en latín, más orientadas a una dimensión histórica, pedagógica y moral. Entre estos dos itinerarios de la narrativa breve posboccacciana, sustancialmente bilingüe, se inserta una tercera hipótesis narrativa —de tonos jocosos pero siempre marcados por una refinada ironía de índole humanista— representada por el género de la llamada *facecia* del siglo XV, cuyo máximo representante europeo es Poggio Bracciolini (1380-1459). La facecia es una forma narrativa breve centrada en una prueba de argucia dialéctica o en un dicho ingenioso: ya conocida en el mundo clásico, la hacen suya a su vez los humanistas precisamente por lo icástico de la expresión verbal.

La facecia

Las formas breves del narrar se encaminan generalmente a una doble investigación lingüística, retórica y estilística que marca profundamente la tradición narrativa italiana y europea. Durante un siglo los dos caminos de la narración, en latín y en lengua vulgar, se cruzan e intersecan. Entre los narradores en lengua vulgar italiana —de finales del Trescientos con el *Pecorone* de Ser Giovanni, llamado *Florentino* (siglo XIV), a la segunda mitad del Cuatrocientos con el *Novellino* de Masuccio Salernitano (*ca.* 1410-1475)— y los narradores en latín humanista —de la traducción latina de la *Griselda* boccacciana de Francesco Petrarca (1304-1374), de 1373-1374, a las *Facetiae* de Poggio Bracciolini y la *Historia de duobus amantibus,* del futuro papa Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464, papa desde 1458 con el nombre de Pío II), de 1446— hay amplias diferencias, que se refieren a las finalidades poéticas de la narración, pero subsisten también significativos motivos tangenciales, que se realizan en los préstamos temáticos, en las intertextualidades léxicas y en las reelaboraciones formales de un material narrativo cada vez más magmático y metamórfico.

Los primeros herederos de Boccaccio (1313-1375) y los humanistas del siglo XV experimentan nuevas formas de narrar, a partir también de los experimentos de reescribir en latín cuentos escritos en lengua vulgar. La idea de una apropiación humanista de las formas del relato en lengua vulgar nace de la imitación del proyecto cultural humanista promovido por Francesco Petrarca, primer lector y traductor excepcional del *Decamerón.* De hecho, la

traducción al latín que hizo Petrarca del último relato de Boccaccio es el inicio de este doble itinerario (latín y vulgar) de la narración breve posboccacciana. Entre 1373 y 1374 Petrarca decide reescribir el cuento de Griselda (*Decamerón,* X, 10), pero la vuelve a proponer en latín: le da, además, un nuevo título *(De insigni obedientia et fide uxoria)* y la integra entre dos cartas que la acompañan, dirigidas a su amigo Boccaccio (*Seniles,* XVII, 3 y 4). La propuesta petrarquesca de reescribir en latín un cuento escrito en lengua vulgar e introducir un relato en la trama de la reflexión humanista, será ampliamente imitada por los humanistas del Cuatrocientos que cada vez más se medirán de buena gana con la narración en latín de tema histórico y orientación pedagógica. El *De insigni obedientia et fide uxoria* de Petrarca constituye durante todo el Cuatrocientos —y hasta el Quinientos con las *Novelle* de Matteo Bandello (1485-1561)— un modelo humanista de *narratio,* no sólo por la forma que elige Petrarca (un corpus de cartas que contiene un relato), sino también por las reflexiones de teoría narrativa que contiene. El recurso a la fuerza evocativa de una historia ejemplar legitima de esta manera la potencial capacidad normativa de la tradición narrativa. El humanista (de Petrarca en adelante), recurriendo también explícitamente a las antiguas "historias" que celebran "dichos" y "hechos" de personalidades extraordinarias, tiene la intención de inclinar al cuento a un registro cada vez más noble, donde la relación entre lo deleitoso y lo útil de la invención narrativa —que Boccaccio había tomado a su vez de Horacio (65 a.C.-8 a.C.) al fundar el *Decamerón*— con el pensamiento humanista se vuelve cada vez más estrecha. El relato humanista adquiere una finalidad educativa, pedagógica y moralizante y, transformado de esta manera, se vuelve un espacio literario totalmente nuevo, en el que también un docto humanista puede medir su propia vocación narrativa sin quedarse corto en las exigencias de decoro ni renunciar a los saberes condensados en las anécdotas elegantes de los historiadores griegos y latinos.

La cuentística

Las historias de personalidades extraordinarias

La herencia boccacciana y el modelo del marco

Al mismo tiempo la influencia del *Decamerón,* en cuanto modelo de antología de relatos, es evidente en la recepción y reelaboración de su macroestructura narrativa: el marco de la "alegre brigada". Entre la Toscana e Inglaterra, y casi en los mismos años que cierran un siglo (el Trescientos) y abren otro (el Cuatrocientos), los escritores de relatos deciden medirse con la arquitectura textual que rige la colección de formas breves. Esto acaece no sólo con el escritor inglés Geoffrey Chaucer (1340/1345-1400) —que imagina sus *Cuentos de Canterbury* narrados por los peregrinos durante un viaje—, sino también con escritores toscanos, que proponen diversas colecciones de relatos escritos en lengua vulgar: el *Pecorone* de Ser Giovanni

La cornisa y la "alegre brigada"

—escrito en Dovadola, en las cercanías de Forlì, en *ca.* 1378—, el *Trecentonovelle* (1385-*ca.* 1386) del florentino Franco Sacchetti (1332-1400) y el *Novelliere* (primer decenio del siglo XV) del luqués Giovanni Sercambi (1348-1424). En estas colecciones el marco es el que experimenta las transformaciones más importantes.

El Pecorone

El *Pecorone* es una colección de 50 relatos, narrados a dos voces en el locutorio de un convento: 25 de fray Auretto y 25 de su amada monja Saturnina. El marco elegido por Ser Giovanni es casi la deformación grotesca y paródica del marco dialógico, característico de los relatos edificantes de origen oriental: el objetivo de los relatos de Auretto, en efecto, es convencer a Saturnina a entregarse. Entre los cuentos se recuerda la historia fabulosa del riquísimo mercader de Venecia que adopta al hijo de un amigo —Giannetto, que lo llevará a la ruina por amor a la misteriosa mujer de Belmonte—, que será inspiración de William Shakespeare (1564-1616) en su *Mercader de Venecia,* especialmente por lo que se refiere al choque dramático entre el usurero (judío) y el mercader (cristiano), cuya deuda, a falta de dinero, es medido en "libras" de su propia carne.

El Trecentonovelle

Franco Sacchetti propone una antología abierta, en la que emerge la voz enérgica del escritor, que muchas veces se define "yo escritor" y va a sustituir al grupo de narradores (o la "alegre brigada"), característica macroestructural del *Decamerón.* En el *Trecentonovelle,* por tanto, falta el marco, y el autor (Sacchetti mismo) no sólo es el narrador en primera persona de los relatos, sino que a veces se convierte también en su sujeto. La extrema heterogeneidad de los cuentos que nos han llegado encuentra un único denominador común en la focalización de los sucesos por parte de Sacchetti, que filtra de modo personal los acontecimientos relatados. Del *Novelliere* de Giovanni Sercambi nos han llegado 155 relatos, enmarcados en un viaje, que nace de la imitación del *Decamerón* (es una brigada que huye de la peste de 1374) pero es muy semejante al marco de *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer —la brigada viaja por Italia, siguiendo un itinerario muy semejante también al *Dittamondo* de Fazio degli Uberti (1305/1309-*ca.* 1367). La heterogeneidad de las fuentes restituye un estilo narrativo lleno de viveza y pluralidad, donde emerge la representación de un mundo popular humorístico, como en el relato del peletero Ganfo, en búsqueda confusa de su identidad.

Otras formas de la narrativa breve

En el Cuatrocientos nuevas macroestructuras antológicas van a sustituir la forma marco, transmitida por el modelo decameroniano, mientras que nuevos microgéneros narrativos se desarrollan a partir de la reelaboración del material de procedencia humanista cada vez más vasto, que vuelve a someter a la atención historias antiguas, ejemplares, legendarias, fabulosas. Nuevas

colecciones de “historias” y “novedades” van a agregarse a la constelación del *Decamerón,* modelo absoluto de todos los nuevos narradores.

En el Cuatrocientos las formas breves de la narración, entre lengua vulgar y latín, desarrollan diversos subgéneros con respecto al género relato codificado por Boccaccio, con características formales y estilísticas diferentes, según las condiciones ambientales en las que se encuentran insertos: la facecia, forma contigua al relato en lengua vulgar —así Poggio Bracciolini, con su colección de hechos inusuales, escritos en latín y recogidos en su *Liber facetiarum* (1438-1452), o, en Ferrara, Ludovico Carbone (1430-1485) con sus *Facezie,* 1466-1471)—; la reescritura en latín de los relatos del *Decamerón* a imitación petrarquesca —así Leonardo Bruni, Filippo Beroaldo, hasta Matteo Bandello—; los relatos humanistas con fondo histórico —Giovanni Conversini (1343-1408) o Bartolomeo Facio (*ca.* 1400-1457)—; el relato trágico, en forma de epístola latina de Piccolomini; los relatos elegiacos o históricos o cómicos de “befa”, escritos en lengua vulgar y sin marco, llamados “menudos”, del área florentina (entre otros: el *Grasso Legnaiuolo, Bianco Alfani, Lisetta Levaldini* o la *Novella di un Piovano*); el cantar cuentístico (como el *Geta e Birria,* compuesto en Florencia a inicios del siglo XV); el relato que sirve al diálogo y la conversación que confluye en macroestructuras muy diversas, desde la simple colección antológica de relatos, como por ejemplo el tratado latino —por ejemplo el *De Sermone* de Giovanni Pontano, de 1498— o los cuentos engarzados en una suerte de novela filosófica, como en el caso del *Paradiso degli Alberti* de Giovanni Gherardi da Prato (que se puede datar en el tercer decenio del siglo XV).

Diversas tipologías de relatos

Más allá del marco: nuevas formas de la colección de cuentos

De la Toscana el relato se desplaza a otras regiones y se convierte en el espejo de una nueva realidad, cortesana y humanista. Se buscan nuevos ensambles de un material cada vez más heterogéneo y fluctuante: también en Francia *Les cent nouvelles nouvelles* (1462) representan el primer trasplante del modelo boccacciano fuera de los confines toscanos. Después de la disgregación de la colección decameroniana en una proliferación de relatos singulares o ligados a la circulación epistolar, Tommaso Guardati, llamado Masuccio Salernitano, es quien ofrece en la corte aragonesa de Nápoles un modelo renovado con su colección de 50 cuentos. El *Novellino* napolitano (*ca.* 1474) está dividido en cinco grupos de cinco días, divididos en temas, algunos de los cuales recuerdan el *Decamerón* (como la sátira anticlerical, la befa, amores trágicos y alegres, las virtudes de los nobles). Algunos cuentos están ambientados en ciudades de Sicilia (Trapani, Catania) y Campania, suspendidas entre la descripción realista de los lugares y la invención

El Novellino *napolitano*

literaria fabulosa. El caleidoscópico mundo decameroniano regresa en el *Novellino* pero con diferencias significativas, como la crítica a los vicios de las mujeres o el recurso a un marcado estilo macabro y grotesco que se vuelve feroz en la descripción de hechos extremos y violentos. En lugar del marco Masuccio prefiere una nueva forma macrotextual, formada por secciones narrativas (relatos), que a su vez están subdivididas en distintas partes: el argumento (presentación del tema elegido), el exordio (una carta dirigida a un destinatario o destinataria de la corte), la narración (el relato propiamente dicho) y "Masuccio" (una conclusión del autor).

Las Porretane *de Arienti*

En Bolonia, Sabadino degli Arienti (*ca.* 1445-1510) escribe a finales del siglo las *Porretane* (1492-1498), nacidas en la corte de los Bentivoglio, como un interesante ínterin entre el ya lejano modelo decameroniano y las nuevas formas de narrar: a un proemio, semejante al arquetipo, y a una brigada que ama contar cuentos, el escritor boloñés añade la idea más leve de un pasatiempo de vacaciones en las termas de Porreta, localidad cercana a Bolonia. La peste (la de 1478) está siempre presente como trasfondo histórico imprescindible de la narración, pero se recuerda al final como una amarga reflexión sobre el presente. Los 61 cuentos están distribuidos en cinco jornadas, pero no están ligados a un tema y no reflejan una simetría numérica. La arquitectura del *Decamerón* ya se ha perdido en el desorden de la nueva contemporaneidad: el estudio de la macroestructura antológica, que sirve para formar el "libro" de narraciones breves (o relatos o fábulas o facecias o historias o epístolas), continúa poniendo de manifiesto ese anárquico conjunto de formas de la prosa de invención que sigue en curso antes y después de la experiencia boccacciana y que llegará a su madurez en pleno Renacimiento con las *Novelle* de Matteo Bandello, último baluarte de la cuentística en Italia.

Véase también
Literatura y teatro "Los géneros de la prosa humanista", p. 471.

BURCHIELLO, VILLON Y LAS FORMAS DE LA POESÍA CÓMICA Y BURLESCA

CAMILLA GIUNTI

En el marco movido y experimental de la poesía del siglo* XV *adquiere un relieve particular la poesía jocosa y burlesca, en dialogo vivaz con la literatura popular y la culta. En el panorama italiano destaca la figura de Burchiello, con sus sonetos "alla burchia", construidos siguiendo la técnica de la acumulación y de la búsqueda enajenante del* nonsense. *En el

ámbito europeo emerge la personalidad del francés François Villon, que pone en poesía los temas de la calle y la vida de las víctimas de una sociedad marcada por la injusticia.

Temas y formas de la poesía jocosa

En el ámbito del experimentalismo temático y formal que caracteriza a tanta poesía del Cuatrocientos, la producción satírica y burlesca ocupa un puesto relevante. Esta producción de tipo popularizante a menudo se refiere a hechos y personajes de actualidad y se debe a escritores de variada extracción social y cultural, literatos de profesión o no, que se sitúan, con espíritu a veces innovador, en la estela de la poesía cómica del Doscientos o Trescientos. Se retoman temas y motivos estereotipados, como la afortunada temática misógina y el esquema del *vituperium* que se moldea con el concurso de elementos fuertemente triviales y referencias eruditas. Además, algunos géneros nacidos y desarrollados en el ambiente áulico, como el *plazer* y el *enueg,* se prestan a acoger temas cómico-realistas. Al lado del soneto, que sigue empleándose con amplitud, sobre todo en forma de tensón, también otras formas métricas y diversos géneros se prestan a los modos, a veces paródicos, de la poesía jocosa.

El vituperium

Son significativos, por ejemplo, dos poemitas en tercia rima de Stefano di Tommaso Finiguerri, llamado *el Za* (1370-1412), autor irreverente de vida disipada: la *Buca di Monferrato* y el *Gagno* hacen suyos esquemas propios de obras alegórico-didascálicas, como la visión o el viaje al más allá, para resaltar figuras de antihéroes, como los vástagos manirrotos empeñados en una búsqueda onírica del tesoro y los pisanos endeudados que se dirigen a la isla de la ganancia. En su tercer poemita, el *Studio d'Atene, el Za* adopta en cambio los tonos de la invectiva para deplorar la decadencia de la Universidad de Florencia, cerrada entre 1404 y 1412. En torno a la temática erudita, con referencia a la cultura académica y humanista, se desarrolla la *berta della loica,* es decir, el ataque a una cultura tradicionalista despojada de vida por exceso de erudición.

La berta della loica

Las primeras sátiras en lengua vulgar, compuestas también en tercia rima, se deben al veneciano Antonio Vinciguerra, llamado *Crónico* (*ca.* 1440-1502). En el panorama de la poesía jocosa italiana de inicios del Cuatrocientos, que ve una amplia producción anónima al lado de la presencia de autores cultos que se ejercitan tanto en los modos cómicos como en los áulicos del primer petrarquismo, la figura de mayor relieve es seguramente la del barbero florentino Domenico di Giovanni, llamado Burchiello (1404-1449). En el ámbito francés se impone, en los decenios centrales del siglo, la personalidad rebelde de François Villon (*ca.* 1431-post 1463), mientras que en el área castellana se detecta una tendencia de poesía satírica comprometida, inspirado por las turbulencias políticas de la época, al lado del cual

Las primeras sátiras en lengua vulgar

encuentra espacio la producción cómica del sastre Antón de Montoro (*ca.* 1404-*ca.* 1480), fiel al espíritu de la gran tradición goliardesca.

Burchiello y sus seguidores

El taller florentino de la vía Calimala, frecuentado por literatos y humanistas del círculo antimediceo, es el lugar en el que nace la poesía de Burchiello, florentino de orígenes humildes que, obligado a exiliarse desde 1434 por motivos políticos, pasa los últimos lustros de su vida entre Siena y Roma. Burchiello es un barbero de profesión que compone sonetos burlescos situándose en la estela de la producción cómico-realista del Doscientos y Trescientos. Es un poeta autodidacta, pero su carga innovadora es de tal fuerza que hace escuela: la poesía "a la *burchia*" pronto se convierte en estilo y produce una tupida falange de imitadores. Como en la embarcación llamada *burchia* [barquía] las mercancías se amontan en desorden, así la poesía de Burchiello se caracteriza por combinaciones de términos semánticamente lejanos entre sí, que producen asociaciones inéditas entre las cosas y las palabras. Los sonetos se llenan de objetos sacados de todos los ámbitos de lo real y transfigurados según el gusto del *nonsense.* Lo alto y lo bajo se tocan en el sucederse de expresiones áulicas y cotidianas, que se adornan con metáforas atrevidas y sonidos expresionistas fuertemente evocativos. Es una poesía que tiende al absurdo, que se sirve de lo irracional y lo caricaturesco, tanto como para oponer la imagen de una realidad caótica e indescifrable a la tensión cognoscitiva propia de la cultura humanista contemporánea, que se basa en la confianza, en la fuerza de la razón y la palabra.

Los sonetos burlescos

Así, también Burchiello hace suya, por ejemplo, la *berta della loica,* ya practicada por *el Za,* en los dos sonetos caudatos *Questi ch'andaron già a studiare Athene* y *Questi che hanno studiato il Pecorone.* El soneto más conocido, *Nominativi fritti e mappamondi,* se articula como una secuencia de metonimias que pone en el centro de la parodia las pedanterías de gramáticos, geógrafos y predicadores. Algunas composiciones tienen una impronta más autobiográfica, en cuanto evocan el periodo de la prisión o retratan al poeta en su dimensión cotidiana. Son particularmente felices los sonetos de carácter metaliterario, como el célebre *La poesia contende col rasoio,* que, como en una suerte de teatro del alma, pone en escena una disputa entre la poesía y la navaja de rasurar, cada una de las cuales reclama para sí la dedicación exclusiva de Burchiello. Otras composiciones ponen en la mira a ciudades enteras o personajes contemporáneos, muchos de los cuales serían ignotos sin ellas. La ignorancia de nociones sobre hechos y personas que pueblan los sonetos hace que el lector moderno encuentre más laboriosa aún la lectura de los textos y se haga más intensa la impresión de *nonsense.* El acercamiento a los textos de Burchiello es en cambio más ágil para sus contempo-

El nonsense

ráneos, algunos de los cuales se enfrentan en tenzones con el poeta-barbero. Entre éstos se encuentra también Leon Battista Alberti (1406-1472), autor del soneto *Burchiello sgangherato, sanza remi*.

El éxito inmediato de la poesía de Burchiello da un nuevo vigor a la tendencia antipetrarquista. Como se ha dicho, el barbero de Calimala es reconocido como un fundador y su poesía da vida a una nueva manera de hacer poesía. Los muchos imitadores, en su mayoría anónimos, terminan dejando en la sombra la fisonomía de Domenico di Giovanni: Burchiello se vuelve una suerte de "marca poética" a disposición de quien quiera utilizarla para rubricar sus composiciones, tanto que la tradición manuscrita se enriquece con antologías en las que es difícil distinguir los textos auténticos de los textos de los imitadores. La obra de Burchiello es una referencia obligada para todos los poetas jocosos de los siglos XV y XVI, que imprimen a sus propios textos un carácter fuertemente realista. Los epígonos del poeta asumen y reelaboran las tres corrientes principales de la poesía de Burchiello, es decir, el realista, el paródico y el propiamente "a la *burchia*". Entre los seguidores florentinos recordamos sobre todo a Francesco d'Altobianco Alberti (1401-1478), amigo de Burchiello, quien hace suyos la técnica de la acumulación y ciertos estilemas característicos. Además es representativa la producción de Antonio Alamanni (1464-1528), Bernardo Bellincioni (1452-1492) y Francesco Cei (1471-1505). En la manera de Burchiello se inspira también Giovanni Pigli (1396-1473), un rimador lírico y cómico que apresta el cuaderno más importante de poesía del Trescientos y Cuatrocientos. Un corpulento cuaderno de rimas se debe también a Filippo Scarlatti (1442-*ca.* 1487), cultivador de la poesía vulgar y autor de composiciones líricas, cómico-realistas, religiosas y de ocasión. Cabe señalar además la producción de Francesco Scambrilla (siglo XV), de cierto interés por lo que se refiere a las rimas jocosas, que contraen una deuda constante con Barchiello al retomar motivos típicos de la tradición cómica. En cambio resulta menos dependiente del modelo la producción de Giovan Matteo di Meglio (1427-1481), autor de rimas eróticas y jocosas, que recupera motivos tradicionales, pero que también está en grado de distinguirse por la elaboración de propuestas innovadoras.

Una auténtica "marca poética"

Vida y obras de François Villon

Mientras que la poesía de Burchiello nace en el taller-cenáculo de Calimala, François Villon, que junto con Carlos de Orleans (1394-1465) es el poeta más significativo del siglo XV francés, encuentra en la calle el lugar que inspira sus versos, en contacto con los ambientes de la mala vida, con los carniceros y las víctimas de una sociedad marcada por la injusticia. Villon hace sus estudios regulares hasta diplomarse en la Facultad de las Artes de París, pero niega que la escuela le haya enseñado algo y atribuye su propio aprendizaje

poético a una vida hecha de sufrimientos. La biografía de François de Montcorbier, huérfano de padre que toma el apellido Villon de su tutor, está llena de muchas lagunas. Involucrado en riñas, responsable de robos y haber matado a un sacerdote, Villon es encarcelado en 1461 y 1462. Condenado primero a muerte, luego expulsado 10 años de París, el poeta no deja rastro de sí después de 1463.

Un personaje legendario

La recepción de sus textos poéticos, conjuntamente con las pocas e inciertas noticias de su vida y muerte, contribuyen en seguida a hacer de Villon un personaje legendario y a deformar tanto su fisonomía que aparece a veces como juglar y a veces como "poeta maldito" *ante litteram.* Entre las referencias culturales más cercanas a la poética de Villon se puede indicar la producción de Jean Regnier (*ca.* 1392-*ca.* 1465), autor de cantos de prisión y un testamento poético. Además, se pueden reconocer como modelos de Villon el segundo *Roman de la rose,* firmado por Jean de Meun (*ca.* 1240-*ca.* 1305), y la tradición de la poesía realista y satírica. El estilo villoniano se impone por su modo directo y jamás edulcorado de contar el mundo circundante, en una amplia variedad de tonos, que tocan la ironía, la risa, pero también cimas de auténtico lirismo. Autor de baladas, canciones y rondós, Villon escribe también algunas poesías en la jerga de los *coquillards,* bandas de ladrones que frecuenta en sus años más turbulentos.

El uso del testamento

Particularmente significativo es el uso que hace del género del testamento, que adopta por primera vez en 1456 con el *Lais* (o *Petit Testament*), luego a partir de 1461, con el *Grand Testament,* que presenta una estructura más articulada y funde una vasta gama de tonos y modos descriptivos. Entre sus textos más significativos por la lucidez de la introspección y la carga empática hacia los marginados se recuerdan el *Débat du coeur et du corps de Villon* y *L'epitaphe Villon,* conocido también como *Ballade des pendus*.

Véase también
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.
Música "Los cantos carnavalescos", p. 789.

EL RENACIMIENTO DE LA POESÍA EN LENGUA VULGAR EN LA FLORENCIA DE LORENZO *EL MAGNÍFICO*

Elisa Curti

Hacia finales del Cuatrocientos Florencia se vuelve promotora de un "renacer" sin precedentes de la literatura y las artes. Fundamental resulta la

figura de Lorenzo de Médici, príncipe-literato por antonomasia. El Magnífico *logra reunir en torno suyo un estrecho círculo de poetas y doctos que colocan las bases de una nueva literatura, centrada en los modelos clásicos, no sólo latinos, sino también de la tradición griega apenas redescubierta. Principal colaborador en esta empresa de Lorenzo* el Magnífico *es Angelo Poliziano, poeta, profesor y filólogo, pero a su lado encontramos también a otras personalidades, de menor espesor cultural pero de gran éxito, como por ejemplo Luigi Pulci y Girolamo Benivieni.*

Lorenzo de Médici

Con el ascenso al poder en 1469 de Lorenzo, llamado luego *el Magnífico* (1449-1492), el gobierno de los Médici en Florencia se fortalece y comienza a tomar cuerpo, gracias a una habilísima política cultural, el mito del Renacimiento florentino. Hijo de Pedro de Médici (*ca.* 1414-1469) y Lucrecia Tornabuoni (1425-1485), Lorenzo es educado por humanistas y filósofos como Marsilio Ficino (1433-1499), Cristoforo Landino (1424-1498) y Giovanni Argiropulo (*ca.* 1415-1487). En torno a su personalidad se forma muy pronto una suerte de círculo, la llamada "brigada laurenziana", compuesta de literatos, poetas y colaboradores, entre los que destacan algunos de los más ilustres nombres de la cultura florentina de ese tiempo, siendo los primeros de todos Angelo Poliziano (1454-1494) y Luigi Pulci (1432-1484). Los intereses del joven Lorenzo se vuelcan particularmente a la recuperación de la tradición municipal en sus múltiples aspectos. Así es como, al inicio de los años setenta, se asiste en Florencia a un fuerte repunte de la literatura vulgar florentina, siguiendo la pista de los modelos del Trescientos.

La "brigada laurenziana"

"Príncipe" literato por antonomasia, Lorenzo no se limita a proteger artistas y poetas, sino que contribuye en primera persona al renacer de la literatura florentina de finales del Cuatrocientos. El extraordinario florecimiento cultural del humanismo tardío en Florencia está en función de los intereses políticos del *Magnífico,* que aspira a hacer de la ciudad, también a través de la excelencia cultural, un punto de referencia en las complejas vicisitudes de la política italiana.

Tradicionalmente se divide en tres fases la poliédrica producción literaria del *Magnífico:* la primera, en gran parte anterior a su llegada al poder, se mueve sobre el binario de un petrarquismo refinado y fiel al modelo y una vena cómico-burlesca, más típicamente toscana. Las composiciones líricas (ortodoxas también en los metros: sonetos, canciones, sextinas y baladas), hechas para la joven Lucrecia Donati, son reunidas en 1474 en un *Canzoniere* que retoma a su vez la estructura de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* anticipándose absolutamente a la que luego se volverá una moda. A esta primera reunión Lorenzo añadirá poco a poco en el curso

Una producción en tres fases

de los años otros poemas líricos, rebosantes también de notables ecos estilnovistas, para llegar luego a un nuevo ordenamiento, no más en clave petrarquista, sino más bien dantesca, con el *Comento de' miei sonetti,* cuya primera redacción se remonta a 1481-1484. Siguiendo los pasos de la *Vita Nova* de Dante, el *Magnífico* reúne algunos sonetos en el *Canzoniere,* acompañándolos de un comentario exegético en prosa que en la segunda redacción (1487-1491) vira más nítidamente hacia una interpretación filosófica de impronta ficiniana. Si la inspiración lírica nunca falta (el *Canzoniere* y el *Comento* quedan interrumpidos por la muerte del autor), ésta se allega desde el inicio una inspiración bucólica en lengua vulgar que se declina sea en los tonos más contenidos del *Corinto* (1464-*ca.* 1465), sea en los grotescos de la *Nencia da Barberino.*

También tienen vena burlesca obras como el *Simposio* (1469-1472), parodia en tercetos de la *Comedia,* que pasa revista a los más valientes bebedores de Florencia, los relatos (*Giacoppo,* de inspiración decameroniana, y *Ginevra,* más cercana a los tonos del Boccaccio menor), la *Uccellagione di starne* (1473-1474), divertida descripción en octavas de una partida de caza, las *Sette allegrezze d'amore* (1473-1478) y varios cantos carnavalescos y baladas de ocasión. Desde la primera mitad de los años setenta se puede notar en Lorenzo un progresivo abandono de la tendencia cómica en favor de una inspiración más compuesta y, al menos durante un cierto periodo, influida por las teorías neoplatónico-ficinianas. A esta fase se remonta la composición del *De summo bono,* reflexión en tercetos sobre la felicidad (1473), y de algunas laudes y capítulos de temática religiosa.

La alta lírica

La tercera y más amplia fase poética se ubica en los años ochenta, después del compás de espera de la conjura de los Pazzi y en la que prevalece la lírica "alta", siguiendo el modelo de Poliziano y de la más noble tradición toscana. Abandonados los divertidos experimentos municipales de la juventud, Lorenzo da un viraje hacia un estilo más clasicizante, dirigiendo su mirada a los modelos más ilustres de la tradición clásica y vulgar. A este periodo pertenecen el *Apollo e Pan* (*ca.* 1480), compuesto de dos capítulos en tercia rima, la segunda redacción del final del *Corinto,* siguiendo el modelo del *De rosis nascentibus* del Pseudo Ausonio, pero sobre todo las *Selve* y el *Ambra,* poemitas en octavas que se inspiran en el modelo clásico de las *Silvae* de Estacio (40-96): ambos se remontan a las postrimerías de los años ochenta y se caracterizan por una conmixtión de fuentes y temas (entre el lírico-amoroso y el descriptivo) y por una fuerte tensión estilística. Las últimas canciones para el carnaval, entre las cuales se encuentra la celebérrima *Canzona di Bacco* ("Quanto è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia! /… ["¡Cuán bella es la juventud, / que se va para no volver!"]), las laudes religiosas, que se pueden reducir a la predicación savonaroliana, y la *Rappresentazione di san Giovanni e Paolo* ocupan los últimos años de vida de Lorenzo, junto con el constante trabajo de revisión del *Comento.*

En la poliédrica y aparentemente no homogénea producción de Lorenzo es posible distinguir algunas constantes, en particular una consciente e incansable voluntad de enriquecer la lengua vulgar y hacer de ella un instrumento para afirmar su supremacía, no sólo literaria.

Asomándose al escenario cultural cuando era jovencísimo, Lorenzo se propone como poeta en lengua vulgar, ejercitándose en géneros predilectos de la tradición toscana; estos últimos habían sido siempre prerrogativa de la coalición de los oligarcas, en contraposición a los intelectuales mediceos de la edad de Cosme (1389-1464), promotores de una alta cultura, de matriz filosófica, que la mayoría de las veces se expresaba en latín. La del joven Lorenzo es una decisión revolucionaria en su ámbito, que tiende a apropiarse de nuevo de las banderas culturales de los oponentes, entre las que destaca Dante (1265-1321) como la más alta de todas.

Enriquecer la lengua vulgar

Desde el punto de vista teórico, el manifiesto más importante de esta concepción laurenziana lo representa la *Raccolta aragonese*. Ésta, acompañada por una carta dirigida a Federico de Aragón (1451-1504), hijo del rey de Nápoles, compilada probablemente por Poliziano por comisión de Lorenzo, representa un suceso cultural fundamental. La composición de la antología, perdida y reconstruible sólo a partir de los apógrafos (es decir, testimonios más tardíos, derivados directa o indirectamente del manuscrito original), se remonta seguramente a 1476-1477, siendo enviada como obsequio en 1477. En la antología están reunidos los principales autores en lengua vulgar desde el Doscientos hasta Lorenzo, con la explícita intención de reconstruir una realidad histórica de la que ya no se tenía conciencia al menos hacía un siglo. En este paso de las clasificaciones y valoraciones a la documentación de la historia literaria está la diferencia y la desviación con respecto a los planteamientos precedentes, los de Giovanni Villani (*ca.* 1280-1348) y Cristoforo Landino.

La Antología aragonesa

El canon propuesto es amplio. Así encuentran espacio poetas cuya fama se había perdido: además de los que ya son clásicos de la literatura vulgar (Dante con la *Vita Nova,* las canciones y las *Rime* de Petrarca, del que sin embargo no se hablará, Boccaccio y Cavalcanti), efectivamente se recupera a los sicilianos (Giacomo da Lentini y Pier delle Vigne), el boloñés Guinizzelli, los toscanos Guittone, Bonagiunta Orbicciani, Cino da Pistoia y Lapo Gianni, además de muchos otros, para terminar luego con las poesías del *Magnífico* que, significativamente, cierran la antología. Así se reafirman las raíces, que llegan más allá de las ciudades y regiones, de una tradición desarrollada luego totalmente a la sombra de Florencia, haciendo de esta ciudad la guía de un fenómeno de envergadura mucho más amplia, que inviste la entera tradición italiana. De este modo quedan puestas las bases para la reivindicación de la hegemonía lingüística y literaria sobre toda la península y no puede escapársenos la intensión política que subyace a esta operación (*Proemio,* par. 106: "y [la lengua vulgar] podría llegar a una mayor perfección, en

la juventud y en su edad adulta, y tanto más añadiendo algún suceso próspero y algún aumento al florentino imperio: como se debe no solamente esperar, sino ayudar con todo el ingenio y todas fuerzas de los buenos ciudadanos”). Gran relieve, en el marco trazado por la *Epistola* del proemio, asumen en particular los poetas estilnovistas, cuya suavidad y “estilo peregrino” se alaban. De Cino (*ca.* 1270-*ca.* 1337) se dice incluso que: “totalmente delicado y verdaderamente amoroso, el cual, en mi parecer, fue el que inició la antigua costumbre de despreciar todo con rudeza, de quien ni el divino Dante, por otra parte admirabilísimo, pudo salvarse del todo”. Así pues, comienza a destacar un nuevo criterio de excelencia, basado en la perfección formal, que en este caso sigue todavía latente y, no obstante la observación hecha, dejará sana y salva la preeminencia de Dante, pero que se desarrollará y obtendrá dentro de pocos años otros resultados, precisamente en el Landino de *Apologia nella quale si difende Dante e Florenzia da' falsi calunniatori.*

La alabanza de los estilnovistas

Otra constante de la producción laurenziana, en particular de su fase más madura, consiste en la que Tiziano Zanato ha definido eficazmente como “ultranza estilística”.

La “ultranza estilística”

Se trata de una tendencia del *Magnífico* a proceder en torno de algunos tópicos temáticos, continuamente variados, agregando fuentes e inspiraciones diversas que revelan su profunda cultura literaria clásica, además de la vulgar. Un ejemplo significativo de ello es la conclusión del *Corinto* (en la segunda redacción), que resulta fiel traducción de una parte de la elegía pseudovirgiliana *De rosis nascentibus,* pero recoge sugestiones e interferencias contemporáneas, en particular de Poliziano (sea del comentario universitario al carmen, sea de la apropiación poética de las *Stanze*), en un “diálogo” poético a distancia con los elementos de la brigada laurenziana.

Girolamo Benivieni

De formación totalmente florentina, Girolamo Benivieni (1453-1542) estudia latín y griego en el Estudio florentino, pero desde su adolescencia se dedica también a la literatura en lengua vulgar, gozando muy pronto de la gracia del círculo laurenziano también a causa de su capacidad de improvisador vivaz. Versificador discreto y elegante, sus composiciones juveniles se mueven en la estela de las personalidades más definidas del *Magnífico* y, en particular, de Poliziano, cuya traducción latina del *Amore fuggitivo* de Mosco (siglo II a.C.) pone en lengua vulgar Girolamo. A este periodo se remonta el poemita alegórico en octavas *Amore,* dirigido a Nicolás Visconti (1450-1508), señor de Correggio. *Amore* se compone de 118 octavas de claro sello petrarquesco, tejidas con tupidos ecos polizianos, que desarrollan, en un andante narrativo, el tema fundamental de sello neoplatónico-ficiniano del progresivo

El Amore

acercamiento a la Belleza divina. Al protagonista —que protege al joven Julio de las *Stanze*— se le aparece una mujer prodigiosa sentada en el prado, que está tejiéndose una corona de flores. De este pretexto temático arranca la vicisitud de extravío y conversión que declina el evidente arquetipo dantesco según el gusto neoplatónico entonces dominante en el círculo laurenziano. Benivieni se sirve de toda la tradición vulgar toscana, antigua (Dante y Petrarca) y contemporánea (Poliziano), con una operación de gran interés que, rosando en tramos la verdadera y propia calca, no carece de encanto.

Las Bucoliche elegantissime

También se adscriben a una producción juvenil las ocho églogas que Girolamo compone para la antología conocida comúnmente como *Bucoliche elegantissime,* publicadas en Florencia, sin frontispicio, en febrero de 1482 (1481 en estilo florentino) para las tipografías de Antonio Miscomini (*fl.* 1476-1481). Esta estampa es particularmente significativa en cuanto que representa no sólo un punto de referencia obligado en la historia de la codificación del género bucólico en lengua vulgar, sino también porque es el primer ejemplo impreso de vulgarización de las *Bucólicas* de Virgilio (70 a.C.-19 a.C.): autor de la transposición es Bernardo Pulci (1438-1488), hermano de los más conocidos Luca y Luigi y modesto versificador.

Pero fundamental en el itinerario no sólo poético de Benivieni es el encuentro con Pico della Mirandola (1463-1494), con quien entabla una relación de devota amistad. Muy pronto reemplaza a la inspiración alegremente cortesana de la primera juventud una vena misticizante, profundamente influenciada, además de serlo por Pico, por Jerónimo Savonarola (1452-1498), que precisamente en esos años se está imponiendo en Florencia. Durante la crisis del poder mediceo que siguió a la muerte de Lorenzo (1494), Benivieni se pone del lado de Savonarola, creyendo con entusiasmo en su proyecto de reforma moral y social. A este periodo se remontan muchas laudes y canciones espirituales, que tuvieron un éxito notable, y algunas traducciones de obras savonarolianas (como por ejemplo el tratado *Della semplicità della vita cristiana*). Después de terminar la aventura de la república de las jeremiadas, Benivieni, fiel a la memoria de su hermano dominico, se retira de la vida activa y se dedica al reordenamiento de sus composiciones, reelaborándolas en sentido espiritual y dotándolas de un aparato interpretativo según el modelo que Pico había agregado a las suyas propias. De esta manera, en 1500 se da a la imprenta el *Comento di Hieronymo Benivieni sopra a più sue canzone et sonetti dello Amore e della Bellezza divina,* añadiendo como apéndice el pequeño poema *Amore.*

La segunda edición de las obras de Benivieni

Una segunda edición, mucho más completa, de las obras de Benivieni sale en 1519 en los Giunti de Florencia: en ésta, el autor inserta también la famosa *Canzona dell'Amor celeste e divino* provista del comentario de Pico, que se remonta con toda probabilidad a la segunda mitad de los años ochenta. El resto de la larga vida de Benivieni está dedicado a los estudios literarios, en particular dantescos: a 1506 se remonta una edición importante de la *Comedia,* provista de un diálogo en el que se exponen las

teorías de Antonio Manetti (1423-1497) acerca de la forma y las medidas del infierno dantesco.

LUIGI PULCI

De nobles orígenes, pero obligado por los desórdenes familiares a llevar una vida agitada, Luigi Pulci representa el elemento más auténticamente burlesco y despreocupado de la brigada medicea, el más ligado a la tradición municipal toscana.

Un escritor despreocupado

Dotado de una educación literaria tradicional, Pulci comienza a partir de los primeros años sesenta a frecuentar el palacio de los Médici, a cuyo servicio desempeña diversos cargos. Su buena suerte es notable, al menos hasta el inicio de los años setenta: Lorenzo lo gratifica con su amistad y hace de él un compañero de la brigada que va reuniendo en torno suyo, apreciando su fresca vena de improvisador y el gusto agresivo y vivaz que se acomoda bien a las primeras pruebas poéticas de Lorenzo (como la *Nencia* y el *Simposio*).

La buena estrella de Pulci se apaga de una manera más bien brusca, sea por la áspera polémica que entabló contra Marsilio Ficino y Matteo Franco (1447-1494), sea por la sospecha de heterodoxia religiosa que pesa sobre él. Por lo demás, los intereses poéticos y culturales de Lorenzo lo conducen a modelos de una inspiración más compleja y culta y terminan por alejarlo de su antiguo compañero. Viéndose en la necesidad de ganarse la vida, Pulci pasa al servicio de Roberto de Sanseverino (1418-1487) y deja Florencia. Muere en Padua, donde es sepultado como hereje en una tierra desacralizada.

A los exordios de su carrera se remontan los *Sonetti,* cuyos divertidos juegos lingüísticos, que casi hacen que "explote" la materia realista tratada, deben mucho a la lección de Burchiello (1404-1449). Del mismo tono son también las *Lettere* escritas en prosa y dirigidas la mayoría de las veces al *Magnífico* y algunos sonetos paródicos en diferentes dialectos (milanés, veneciano y napolitano). A un interés lingüístico de tipo paródico y expresionista se reduce también la compilación de dos pequeños diccionarios, el *Vocabolista* (sobre latinismos) y el *Vocabolarietto di lingua furbesca,* para uso del círculo mediceo. También del periodo juvenil es la *Beca di Dicomano,* respuesta goliarda en rima a la más conocida *Nencia da Barberino* del *Magnífico.*

El Morgante

Pero la fama de Pulci sigue estando indudablemente ligada al *Morgante,* poema heroico en octavas, construido todo en clave burlesca. Impreso ya en 1478 en 23 cantares (el llamado *Morgante minore*), después es ampliado hasta llegar a 28 cantares y es publicado en 1483 *(Morgante maggiore).* El título (agregado, al parecer, a "furor de pueblo") remite a uno de los protagonistas, un gigante de apetito extraordinario que, convertido por Orlando, encara aventuras de todo género, armado de un badajo de campana, hasta que, después de haber matado una ballena, muere a causa de la mordida de un cangrejo.

El renovado interés en los cantares de tema carolingio —es decir, centrados en las gestas de Carlomagno (742-814) y de los paladines francos— se justifica por la amenaza de los turcos que ya habían conquistado Constantinopla en 1453 y el interés particular que en aquellos años reviste Francia en Florencia a causa del acercamiento diplomático entre Lorenzo y la corte parisina. Pulci inicia la redacción de su poema por insistencia de Lucrecia Tornabuoni, madre de Lorenzo, a quien está dedicada la obra. El tema clásico, el enfrentamiento de los caballeros cristianos posterior al enfrentamiento de Carlomagno con los infieles, está tomado de la larga tradición de los cantares; en particular, durante mucho tiempo se ha considerado que Pulci seguía la pauta de un cantar anónimo conocido como *Orlando,* encontrado por Pío Rajna (1847-1930) en el siglo XIX. Los estudios de Paolo Orvieto, que se basan en consideraciones lingüísticas y estructurales, llevan en cambio a pensar que el *Orlando* es el que abreva del *Morgante,* y no viceversa.

Los episodios tienen como protagonistas a los seres tradicionales de la saga cristiana: Carlomagno, los paladines Orlando y Rinaldo, el traidor Ganelón, el mago Malagigi, Ulivieri y Riciardetto, pero a éstos se añade una serie de felices inventos pulcianos, como son Morgante mismo y el medio gigante Margutte, dedicado completamente a la gula y a los enredos, quien, paradójicamente, muere de tanta risotada.

Precisamente la paradoja y lo grotesco son la contraseña característica del *Morgante.* Pulci trata las aventuras de caballería con un distanciamiento irónico que lo hace parecer un divertido foro en el que escenifica su propia "comedia humana": lo heroico permanece "sin tramitar" (Antonio Enzo Quaglio), porque lo que prevalece es el gusto de la celebración hiperbólica del carácter físico de la vida. Son célebres las bufonadas de Morgante y Margutte, en las que la enumeración insistente de las comidas que devoran ambos compañeros evoca la poesía de Burchiello.

Véase también
Literatura y teatro "Poliziano", p. 513.
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

POLIZIANO

ELISA CURTI

Entre los poetas más importantes de su tiempo, Angelo Poliziano es sin lugar a dudas el mayor humanista y filólogo de la segunda parte del siglo XV. Activo en Florencia, al servicio de Lorenzo de Médici, y profesor en

el Estudio de la ciudad, su rica producción se divide entre la escrita en latín y griego y en lengua vulgar. Autor de epigramas latinos y griegos, elegías, odas y **Silvae** *en latín, compone en lengua vulgar un poemita encomiástico-mitológico conocido con el título de* **Stanze** *(o* **Stanze per la giostra***) y un drama satírico, la* **Fabula di Orfeo***. Tiene además una colección con una serie de motivos y baladas de notable valor* **(Rime)***. La inspiración de Poliziano se basa en la llamada* **docta varietas***, o sea, procede mediante una técnica de taracea en la que los diversos modelos forman una red de referencias, que lo apuesta todo a la alusión culta.*

Rasgos biográficos

La formación literaria de Angelo Ambrogini da Montepulciano (1454-1494; el nombre artístico está tomado del nombre latino de su ciudad natal, *mons Politianus*) tiene lugar en Florencia, donde frecuenta el Estudio bajo la guía de maestros como Cristoforo Landino (1424-1498), Marsilio Ficino (1433-1499), Giovanni Argiropulo (1415-*ca.* 1487) y Andrónico Calixto (¿?-*ca.* 1487). Gracias a una extraordinaria precocidad intelectual se vuelve muy pronto uno de los protagonistas del escenario intelectual florentino: dotado de un excepcional dominio de las lenguas clásicas, con sólo 16 años inicia una traducción latina de la *Ilíada* (jamás concluida) que le valdrá el título de *Homericus adulescens* acuñado por Marsilio Ficino. Su fama le abre las puertas de la casa Médici, donde el joven desempeña desde noviembre de 1473 una función en la cancillería de los señores y, a partir de 1475, el papel de instructor de los hijos del *Magnífico* (1449-1492). Su posición en el seno del círculo mediceo, junto con los ingresos que le reportan su condición de clérigo, le permiten dedicarse con notable libertad a los estudios y la producción literaria, caracterizada por el trilingüismo. En efecto, Poliziano es poeta eminentemente latino y griego, pero no rechaza la inspiración en lengua vulgar, en sintonía por lo demás con los intereses del círculo laurenciano y con el proyecto del *Magnífico* de restituir a Florencia el primado de la literatura en lengua vulgar (a Poliziano se le atribuye, entre otras cosas, la carta prefacio a la *Raccolta aragonese,* antología de poesía en lengua vulgar enviada por el *Magnífico* a Federico de Aragón, 1451-1504, en 1477). En 1478 la conjura de los Pazzi, en la que matan a Juliano de Médici (1453-1478), hermano de Lorenzo, marca dramáticamente el inicio de un periodo difícil para la señoría medicea, obligada a medirse con la creciente hostilidad de la nobleza florentina y con la presión de los otros Estados de la península. Poliziano, que al día siguiente de la conjura se ha alineado con su señor, en 1479 se aleja repentinamente de Florencia por motivos que han quedado poco claros: los biógrafos se refieren generalmente a discordias con Clarisa Orsini (*ca.* 1453-1488), esposa de Lorenzo,

El trilingüismo

o a un intento de separar su suerte de la del poder de los Médici en dificultades. El literato se desplaza al norte, visitando los centros culturales más importantes de la época: reside en Bolonia, Padua, Venecia y Mantua, y en cada una de estas ciudades entabla importantes y estrechas relaciones culturales. Finalmente, en el verano de 1480, llamado de nuevo por su protector, regresa a Florencia, con la nueva función de profesor de elocuencia latina y griega en el Estudio florentino. Inicia así un periodo dedicado intensamente a la docencia y estudio, pero también a las misiones diplomáticas por cuenta de los Médici y a los viajes en búsqueda de libros raros para la biblioteca de Lorenzo y para sí mismo (es famosa una expedición a Emilia y Véneto en compañía de su amigo Pico della Mirandola, 1463-1494, en 1491). La incansable actividad de Poliziano se interrumpe de repente en septiembre de 1494, cuando, con sólo 40 años de edad, muere por causas que jamás han sido esclarecidas.

La docencia, el estudio, los viajes

La producción poética

Tradicionalmente la crítica distingue dos fases en la actividad poética y en el compromiso cultural de Poliziano: un primer periodo, que comprende todos los años setenta, en los que el joven, fiel colaborador de Lorenzo, se dedica principalmente a la poesía, sea en lenguas clásicas que en la vulgar, y un segundo momento —a partir de 1480— en el que Poliziano, como profesor, aplica su extraordinaria erudición y competencia clásica a la filología y la crítica literaria. Esta visión dicotómica, caracterizada por un vuelco existencial además de cultural, resulta verídica en parte, pero necesita numerosas precisiones. Ya Vittore Branca (1913-2004), máximo estudioso contemporáneo de Poliziano, notaba que después de 1479-1480 se puede distinguir una nueva orientación del escritor, no sólo en cuanto a compromiso y cantidad, sino también en un nivel interior e intelectual más profundo, cuyos reflejos se pueden reconocer en la actividad literaria. Sin embargo, el mismo crítico ponía de relieve tanto el perdurar de la inspiración poética en lengua vulgar también durante los años ochenta y noventa como el constante interés crítico que Poliziano muestra a lo largo de su vida por la producción en lengua vulgar de las tres coronas (Dante, Petrarca y Boccaccio) y de sus contemporáneos. Por lo demás, la publicación de la obra de Poliziano al parecer no resuelve del todo esta ambigüedad. Si la exclusión de todas las obras en lengua vulgar de la edición, impresa en Venecia, de *Omnia opera Angeli Politiani* (1498), póstuma pero sumamente confiable porque ha sido cuidada por Alessandro Sarti, fidelísimo discípulo del poeta, pareciera confirmar un distanciamiento de una producción quizá no del todo en consonancia con la imagen de indiscutido maestro del humanismo florentino, es necesario no olvidar que el mismo Sarti, estando todavía vivo

El interés por Dante, Petrarca y Boccaccio

Poliziano, publica en Bolonia, en 1494, las *Cose vulgare del Politiano.* Este famosísimo incunable, en el que sin embargo falta cualquier referencia a una intervención directa del autor, no puede haber sido impreso sin que lo supiera Poliziano ni contra su voluntad, quien por tanto —se debe concluir— no repudia su inspiración en lengua vulgar ni siquiera en las fases extremas de su existencia.

Una inspiración en lengua vulgar siempre viva

Además y paralelamente a una copiosa producción poética en lengua latina (*Epigrammi, Elegiae, Odi* y *Silvae*) y griega *(Epigrammi),* Poliziano se dedica a cultivar diversos géneros propios de la tradición en lengua vulgar: en efecto, compone rimas, con una clara predilección por el rispetto [antigua composición de origen popular y contenido amoroso, consistente en una estancia en octava o sexta rima, difundido particularmente en Toscana] (sea continuo, sea desgranado) y por la canción de baile, un pequeño poema encomiástico-mitológico conocido con el título de *Stanze* (o *Stanze per la giostra*) y un drama satírico, la *Fabula di Orfeo.* Además, reúne una serie de facecias y proverbios en prosa *(Detti piacevoli).*

En el centro de toda la obra de Poliziano se encuentra el culto a la palabra; palabra a la que se ha de aplicar su propio refinadísimo ejercicio sea en la composición poética, trilingüe, sea en la práctica de la nueva y revolucionaria ciencia ecdótica. La crítica cita desde siempre, a propósito del estilo de composición de Poliziano, el concepto de *docta varietas:* es decir, la trama del texto se compone mediante innumerables variaciones siguiendo modelos que comprenden el entero abanico de la clasicidad y de los *auctores* en lengua vulgar. La inspiración de Poliziano se hace sustancia en su ilimitada cultura literaria y procede a través de una técnica de "taracea": los diversos modelos forman una tupidísima red de referencias, que apuesta a la alusión culta, en la que las piezas singulares se funden y a menudo se sobreponen hasta crear una composición absolutamente nueva y personal, si bien íntimamente clásica. La *varietas* no se refiere sólo a la pluralidad de las fuentes, sino también, y sobre todo, a la diversidad y a veces a la heterogeneidad de los modelos que se estratifican sin ninguna solución de continuidad entre tradición clásica y moderna.

El culto a la palabra

La poesía latina y griega

Como Francesco Bausi ha puesto de relieve recientemente, a diferencia de muchos humanistas de esa época no existe un cancionero de Poliziano en lengua latina y, en consecuencia, su corpus poético latino es de una configuración aún incierta. La producción poética latina de Poliziano consiste, además de las *Silvae,* que merecen un discurso aparte, en una serie de composiciones ocasionales (un centenar de epigramas, unas quince elegías y un número menor de odas), ligadas a circunstancias contingentes y des-

Composiciones ocasionales

vinculadas de un plan de conjunto. Entre los textos más significativos han de recordarse las dos grandes elegías por Bartolomeo Fonzio y por la muerte de Albiera degli Albizi (ambas de 1473), la oda *Puella* y la elegía *In violas*. Más allá de la especificidad de cada obra, lo que salta a la vista también en el frente latino son su experimentalismo, su erudición extraordinaria, la técnica compositiva basada en la *variatio* de la que se sirve Poliziano, si bien dentro de géneros tradicionales y bien codificados.

Los epigramas griegos, vueltos a publicar recientemente, son poco menos de sesenta, compuestos en dos etapas muy diversas: un primer grupo se remonta efectivamente a los años 1471-1481, el segundo al periodo 1493-1494. Teniendo en buena parte como modelos los epigramas de la *Antologia Planudea,* las composiciones, la mayoría de las veces de tema encomiástico y ocasional, representan uno de los primeros intentos occidentales —y seguramente el más importante— de componer en lengua griega antigua.

Las *Silvae*

Las *Silvae* abarcan en una única obra cuatro prelusiones en verso, destinadas a celebrar la poesía y a los poetas, que Poliziano realiza entre 1482 y 1486 con ocasión de alguno de sus cursos universitarios: *Manto* (1482, introducción al curso sobre las *Bucólicas* de Virgilio), *Rusticus* (1483, introducción al curso sobre *Los trabajos y los días* de Hesíodo), *Ambra* (1485, sobre los poemas de Homero) y *Nutricia* (1486, probablemente como introducción a un curso sobre la épica antigua). El título remite evidentemente a las *Silvae* de Estacio (40-96) y por tanto a un género poético basado en la complejidad, la variedad temática y las dimensiones contenidas, perfectamente congenial a la concepción polizianea de la poesía como *furor, subitus calor,* del que surgen composiciones sólo aparentemente "sueltas" y discontinuas, pero en realidad transidas de aquella *multa et remota lectio* a la que se hace referencia precisamente en la dedicatoria de los *Nutricia.* Por lo demás, ya a mediados de los años setenta, por tanto precozmente con respecto a su magisterio académico, Poliziano había compuesto la primera y más extraordinaria de sus *Silvae,* la *Sylva in scabiem,* transposición pirotécnica en hexámetros latinos de un tema horrorífico de sabor casi dantesco (la propagación de la sarna), que a su vez es tomado probablemente por la tradición popularizante.

Las *Rimas*

Compone las *Rimas* en un transcurso de tiempo más bien amplio que comprende la plena madurez de Poliziano y coincide también con el compromiso contraído con el Estudio (1479-*ca.* 1494), pero la gran mayoría de las

composiciones se pueden fechar con toda seguridad antes de 1487, como lo ha demostrado Daniela Delcorno Branca, curadora de la edición crítica. El término se ha establecido tomando como base la fecha de redacción de la primera sección del manuscrito ricardiano 2723, una antología importantísima que representa la más amplia colección antigua de composiciones de Poliziano en lengua vulgar (*Stanze, Orfeo, rispetti*[1] y baladas, además de otros textos en prosa). Con excepción de cuatro composiciones, que por lo demás tendrán una escasísima difusión, las rimas en lengua vulgar están compuestas únicamente de *rispetti* (es decir, octavas líricas) y baladas, dos metros comprometidos con la tradición popularizante, ligados a la práctica musical y afines entre sí.

Rispetti *y baladas*

Al servirse de metros "simples", la poesía de Poliziano en lengua vulgar realiza una serie de experimentos que aspiran a recuperar, a través de la técnica de la *variatio,* sea la tradición áulica toscana de las tres coronas y el *stil novo,* sea formas de entretenimiento semicultas, como proverbios, cantilenas y canciones que se cantaban en las calendas de mayo (Daniela Delcorno Branca). El tema dominante es el amor, declinado en los tonos típicos de la poesía laurenziana: apasionado y jocoso, no raras veces despreocupadamente sensual, el sentimiento se resuelve a menudo en una divertida invitación a gozar de las dulzuras de la juventud ("El tempo fugge e tu fuggir lo lassi,/che non ha el mondo la più cara cosa;/e se tu aspetti che 'l maggio trapassi/invan cercherai poi di côr la rosa" ["El tiempo huye y tú huir lo dejas,/que no tiene el mundo cosa más valiosa;/y si esperas que el mes de mayo pase/en vano buscarás después del corazón la rosa"], *Rime,* XXVII, 7; vv. 1-4). A la memoria culta de los poetas latinos y de la tradición poética en lengua vulgar, particularmente *stilnovista,* se mezclan piezas sacadas del lenguaje jergal, de las nenias populares y de la tradición proverbial, típicas de cierta poesía laurenziana ("I' son, dama, el porcellino/che dimena pur la coda/tutto 'l giorno e mai l'annoda:/ma tu sarai l'asinino" ["Yo soy, señora, el puerquito/que mueve la cola/todo el día y nunca la anuda:/pero tú serás el borriquito"], *Rime,* CXVII, vv. 1-4; "Canti ognun, ch'i' canterò,/dondol, dondol, dondolò" ["Cante cada uno, que yo también cantaré,/dondol, dondol, dondolò"], *Rime,* CXX, vv. 1-2). Entre las composiciones más conocidas se ha de recordar el motivo *Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo* ["¿Qué haces, Eco, mientras yo te llamo? Amo"] (XXXVI de la edición Delcorno Branca), refinadísima apropiación de la poesía ecoica de matriz alejandrina, en la que las últimas palabras del verso se vuelven a repetir para dar respuesta a una pregunta ("Ami tu dua o pure un solo? Un solo./E io te sola e non altri amo. Altri amo", ["¿Amas tú a dos o a uno solo? Uno solo./

La variatio

[1] Antigua composición de origen popular y contenido amoroso que consiste en una estancia en octava o en sexta rima, particularmente difundida en la Toscana, con el esquema ababccdd. [T.]

Y yo a ti sola y no a otras amo. Otras amo"], vv. 2-3); se trata también de la única composición vulgar que se recuerda en los *Miscellanea,* la extraordinaria obra filológica de la madurez en la que Poliziano recoge, bajo formas de preguntas, los resultados de los poliédricos análisis ecdóticos, lingüísticos y eruditos que llevó a cabo. Luego, merece al menos una mención la balada CII, *I'mi trovai, fanciulle, un bel mattino* ["Me encontré, doncellas, una bella mañana"]), que declina en clave cantable y casi "visionaria" un tema que retorna en diversas obras de Poliziano: la presencia de una doncella sola en una naturaleza edénica, concentrada en recoger flores; a este *topos* se asocia aquí otro motivo tomado de la tradición de la antigüedad tardía, muy querida también por Lorenzo: los diversos grados del florecimiento de la rosa, entendida como metáfora de la fugacidad de la juventud.

Los Miscellanea

LAS *STANZE PER LA GIOSTRA*

En octavas está también la más conocida de las obras de Poliziano en lengua vulgar: las *Stanze* (1475-1478), en dos libros (respectivamente de 125 y 46 octavas), compuestas para el torneo del joven Juliano de Médici, las que han quedado inacabadas, probablemente a causa de la muerte de aquél al que estaban dedicadas.

El primer libro se abre con la celebración de Florencia y los Médici, para describir luego la juventud silvestre de Julio (latinización de Juliano); éste, dedicado exclusivamente a la cacería, desprecia el amor y a sus secuaces y por esto lo castiga Cupido, quien, bajo la apariencia de una cándida cierva, hace que se aparezca la que se revelará como Simonetta, una ninfa bellísima, de la que el joven se enamora. A este primer episodio le sigue la parte más conspicua del primer libro, dedicada a la descripción del reino y palacio de Venus, adonde Cupido se dirige para informar a su madre del éxito obtenido. El segundo libro inicia con la decisión de Venus de hacer que Julio participe en un torneo en su propio honor; luego, la diosa manda al Sueño a anunciarle al joven florentino su futura victoria en el torneo y la muerte inminente de Simonetta.

La juventud de Julio

Varios son quienes han apuntado (en particular Mario Martelli) el modo en que las *Stanze* proceden según un itinerario ascensional: utilizando categorías e imágenes de la coetánea cultura neoplatónica, narran efectivamente el ascenso del protagonista Julio del amor por las cosas sensibles (representadas por la cacería y la cierva) al amor por la virtud activa y la sabiduría humana encarnadas por Simonetta, símbolo del alma racional.

Simonetta, el alma racional

Simonetta misma está destinada a conducirlo, gradualmente, según la teología de Ficino y Pico, a la contemplación de la belleza pura de la celeste Venus y su reino. Por lo que se refiere al metro, la octava —ya elegida por Luigi Pulci (1432-1484) para celebrar las glorias de Lorenzo

el Magnífico en el torneo de 1469— en las *Stanze* se presta y se pliega a una estructura de dísticos en la que prevalece sobre los nexos lógico-narrativos la acumulación progresiva de motivos líricos y descriptivos, de imágenes tomadas de la tradición clásica más docta y peregrina (en particular Estacio, Claudiano, Sidonio Apolinar), en una suerte de *collage* preciosísimo que jamás adquiere un tono unitario, sino que más bien procede por yuxtaposiciones sucesivas.

LA *FÁBULA DE ORFEO*

El primer drama satírico en lengua vulgar

La *Fábula de Orfeo* representa el primer y más afortunado ejemplo de drama satírico en lengua vulgar. Su protagonista es el mítico cantor griego, que, desesperado por la muerte de su amada Eurídice, desciende a los infiernos, donde consigue la restitución de su esposa a condición de no volver jamás durante el camino de regreso la cabeza hacia atrás para mirarla. Orfeo, vencido por la curiosidad, no resiste, perdiendo así para siempre a su mujer. Desesperado, decide dedicarse a los amores homosexuales, pero un cortejo de Bacantes, para castigar la ofensa hecha a las mujeres, lacera su cuerpo, entregándose luego a una bacanal desenfrenada.

Una datación controvertida

En los 342 versos del texto alternan octavas, tercetos, baladas y estrofas de madrigales, en una polimetría que luego será típica del género. Para este su experimento Poliziano toma como modelos las representaciones florentinas sagradas, la renacida égloga en lengua vulgar y los cantos carnavalescos, pero, como es el caso en cada una de sus obras, con estas sugerencias coetáneas se mezclan cultísimas referencias a los poetas clásicos, aquí particularmente a Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) y Ovidio (43 a.C.-17/18 d.C.), que habían tratado en versos el mismo mito, a Eurípides (480 a.C.-406 a.C.) (a quien pertenece el único drama satírico que nos ha quedado), pero también a la tradición de la edad de plata (Calpurnio, siglo I). La datación del *Orfeo* oscila entre los años setenta, en una coincidencia genérica con las *Stanze* (según los recientes estudios de Antonia Tissoni Benvenuti, que es también editora de la pequeña obra), y los años ochenta, en particular 1480 (Giovanni Battista Picotti), año en el cual Poliziano reside en la corte mantuana de los Gonzaga (a la que al parecer hace referencia la carta prefacio dirigida a Carlo Canale). La cuestión de la cronología no deja de tener consecuencias para la interpretación: una redacción hecha un decenio antes, en efecto, llevaría a interpretar en clave neoplatónica la figura de Orfeo y su viaje a los infiernos como una alegoría del ser humano incapaz de morir a las cosas imperfectas, y destinado, por tanto, a hundirse en el pecado (Mario Martelli). Si, por el contrario, se desplaza la composición a la década siguiente, en que Poliziano al parecer abandona las sugerencias neoplatónicas,

detrás de la figura de Orfeo se debe leer más probablemente el jaque mate a la poesía que no vence a la muerte.

Los *Dichos placenteros*

Compuestos entre 1477 y 1482, los *Detti* son una de las obras más experimentales y difíciles de Poliziano en lengua vulgar. Formados por más de 400 dichos, proverbios, wellerismos[2] y pequeñas noticias, han quedado anónimos hasta el primer tercio del siglo XX, cuando se han atribuido convincentemente a Ambrogini (Albert Wesselski, 1929). El texto, jamás citado por Poliziano en sus otras obras y confiado a una débil tradición, parece con toda verosimilitud que fue compuesto para un círculo absolutamente restringido, representado por la brigada medicea, o sea, por aquellos selectos "compañeros" en grado de apreciar sea las cultísimas referencias a la tradición clásica, sea el tono cáustico e irreverente con el que se representa al propio Lorenzo (que es uno de los mayores protagonistas del "librito"), y los amigos de la calle Larga, particularmente Luigi Pulci y Matteo Franco (1447-1494), reciben los golpes de las argucias de Poliziano.

Véase también

Literatura y teatro "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506; "La poesía en las cortes y las ciudades", p. 521.
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

LA POESÍA EN LAS CORTES Y EN LAS CIUDADES

Elisa Curti

A finales del siglo XV se llevan a cabo en las más importantes cortes y ciudades italianas experiencias poéticas que, en sus diversas peculiaridades, tienen un punto de contacto en la temática amorosa y la inspiración cortesana. El modelo petrarquesco se impone como lenguaje de la poesía lírica y se colocan las bases para el no contrastado petrarquismo del siglo siguiente. Entre los principales centros cabe señalar las cortes patavinas (Ferrara y Mantua **in primis*****), Milán, Venecia (si bien en una***

[2] Frases proverbiales, sentenciosas, repetidas en tono solemne e irónico, atribuidas a personas reales o imaginarias. [T.]

posición particular) y la corte napolitana. Los ejemplares manuscritos, pero también los primeros impresos que se difunden en Italia, nos han transmitido las antologías poéticas. Muchos y no todos conocidos son los nombres de los poetas que son el alma de finales del Cuatrocientos: entre ellos destacan Niccolò da Correggio, Tebaldeo, Gaspare Visconti, Filenio Gallo, **el Cariteo** ***y Serafino Aquilano.***

Las raíces del petrarquismo

En la segunda mitad del siglo XV se despliega en las varias cortes y ciudades de Italia una rica producción en lengua vulgar, sobre todo de matriz lírica, que adquiere características muy diversas según los centros de producción. En particular, las cortes del área patavina (Ferrara y Mantua *in primis*), aunque mostrando cada una de ellas características peculiares, se convierten en promotoras de una literatura que presenta afinidades notables, tanto temáticas como formales. Características destacadamente individuales desde el punto de vista literario brindan en cambio la corte milanesa, la napolitana y la del ducado de Urbino. Extremadamente variado aparece luego el panorama de una ciudad como Venecia, en la cual —en ausencia de una corte— conviven experiencias literarias muy diversas entre sí y "anárquicas" en algunos rasgos. A pesar de la extrema variedad de resultados y experiencias, parece evidente que en la segunda mitad del siglo XV el modelo petrarquesco es el que domina la poesía lírica y que ésta se desarrolla principalmente en el seno de una corte. Como lo han demostrado ampliamente los estudios de Marco Santagata y Stefano Carrai (*La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento,* 1993), en el siglo XV se ponen las bases de ese fenómeno extraordinario de "literatura de masa" que es el petrarquismo, el cual luego, en el siglo siguiente, experimentará su máxima difusión. Son muchísimos los poetas que están activos en los varios centros hacia finales del siglo XV: en esta ponencia hemos decidido tratar solamente de algunos, uno por cada una de las cortes y realidades políticas más importantes de la época.

Niccolò da Correggio

Niccolò da Correggio (1450-1508) —que de 1481 a 1497 puede usar también el apellido de los Visconti, en cuya corte presta sus servicios—, hijo de Beatriz, hija natural de Nicolás de Este (1383-1441), y primo del más conocido Matteo Maria Boiardo (1440/1441-1494), nace en Ferrara, donde transcurre su juventud en la corte de los Este. Hombre de armas por la necesidad de defender su propia señoría de Correggio, entra en la órbita del Estado de Milán y entabla estrechas relaciones particularmente con Ludovico *el Moro*

(1452-1508), aunque manteniéndose siempre leal a los Este. Durante la guerra entre la Serenísima y Ferrara, en 1482 cae prisionero de los venecianos y es liberado casi un año después. Correggio es el representante del poeta cortesano por excelencia: toda su vida gira en torno de las cortes septentrionales más importantes (Ferrara, Mantua y Milán), y está ligado a los principales literatos de la época, mientras que su referente privilegiada es Isabel de Este Gonzaga (1474-1539). De una serie de cartas se deduce que el poeta había dedicado sus rimas precisamente a la marquesa de Mantua, quien jamás logra, sin embargo, entrar en posesión del cancionero, ni siquiera a la muerte del poeta, no obstante las tantas insistencias de las que da testimonio la correspondencia —reunida por Alessandro Luzio (1857-1946) y Rodolfo Renier (1857-1915)—, por el que también compite la cuñada Lucrecia Borgia (1480-1519). La transmisión de las rimas de Correggio está confiada esencialmente a dos testimonios (uno de los cuales se ha perdido en el incendio de la Biblioteca Nacional de Turín) y a algunas colecciones de antologías de poesía cortesana manuscritas e impresas. El cancionero lírico del poeta comprende sólo sonetos, ensayos y canciones, excluyendo por tanto los rispetti (octavas líricas) cuyo autor es sin embargo Correggio, pero respecto de los cuales muestra siempre descuido (“Yo no llevo cuentas ni copias de las estancias”, escribe en una conocida carta a Isabel de Este que se las pide). Los tipos de metros utilizados, que se ciñen estrictamente a los esquemas petrarquescos, la temática, preponderantemente amorosa, y el lenguaje, ya en la línea de un austero regreso a su modelo, hacen de Correggio uno de los primeros y más notables petrarquistas.

El poeta cortesano

El petrarquismo

Además de la producción lírica, Niccolò es también autor de composiciones teatrales y narrativo-descriptivas destinadas a ocasiones festivas de la vida de la corte. La *Fabula Psiches et Cupidinis,* cuya composición (1481-*ca.* 1491) debe ser adscrita al periodo milanés de Correggio, es un poemita alegórico en octavas (179) de ritmo narrativo en el que el conocido mito de Amor y Psique se narra en un marco de sabor cortesano. Al poeta-pastor que llora su amor infeliz se le aparece en sueños Cupido que cuenta la ejemplar vicisitud amorosa de Psique: la intención manifiesta es la de inducir al amante a huir de los peligros de la pasión. La dedica a Isabel y los fuertes elementos autobiográficos constituyen un interesante documento de los ritos cortesanos y de los primeros “travestismos” bucólicos.

Amor y Psique

La *Fabula de Cefalo,* compuesta en 1487 para las bodas de Lucrecia de Este y Annibale Bentivoglio (1469-1540), representa quizá el experimento teatral más logrado de esa época y se cuenta entre los primeros ejemplos de drama profano. Transmitido en buena parte por la tradición impresa casi siempre junto con la *Fabula Psiches et Cupidinis,* da testimonio de la amplia fortuna de la vena teatral y mitológica del Correggio. El *Cefalo* es un drama teatral satírico y consta de cinco actos, todos concluidos (con excepción del segundo) con la intervención del coro. Entre las formas métricas

Un drama profano

prevalece la octava, seguida por los metros líricos de las partes corales. El mito ovidiano de Céfalo y Procris (*Metamorfosis,* VII, vv. 690-865) funge sólo como punto de arranque de la aventura, ambientada en una Arcadia fabulosa poblada de sátiros, faunos y ninfas. El final feliz, obtenido con la intervención de Diana que hace que resucite la protagonista Procris, muerta a causa de los celos, tiene como causa necesaria la ocasión de la representación (una fiesta nupcial) y resuelve el drama en una invitación a las jóvenes esposas a no ceder a la irracionalidad de los celos.

A pocos años después se remonta en cambio la *Silva,* poemita destinado a la corte milanesa para los festejos del carnaval de 1493. En el centro de la composición está la desdichada suerte de un enamorado no correspondido: invocando a la muerte para alejarse de su amada Rosa, el joven recibe una respuesta negativa de Caronte, barquero del Hades, preocupado de que el espíritu doliente del enamorado atice con demasiado fuego las penas infernales, tanto como para correr el riesgo de incendiar los Campos Elíseos. El *calembour* (retruécano) retórico está en el origen del giro salvífico de la aventura: al no poder morir a causa del dolor excesivo, el amante es devuelto a la vida y destinado al Jardín donde por fin puede contemplar y aspirar el aroma de su Rosa (octava 21, vv. 7-8: "contentative, amanti, a un simil fine: / così le rose s'han senza le spine" ["contentaos, amantes, con un final semejante: / así es como las rosas se tienen sin espinas"]). La imagen de la mujer como rosa del sellado jardín de Amor declina el *topos* tradicional de la rosa en clave alegórica, según una modalidad propia de la tradición medieval (piénsese en el *Roman de la rose*), pero contaminada por motivos recientes de la lírica cortesana (por ejemplo a través del empleo abundante del oxímoron y la paradoja).

La Silva

Antonio Tebaldeo

Antonio Tebaldi (1463-1537) latiniza su apellido como Tebaldeo, siguiendo la moda humanista. Poeta y literato extraordinariamente prolífico, nace en Ferrara y presta su servicio en la corte de los Este como preceptor de Isabel de Este hasta 1496; luego, después de un periodo transcurrido en la corte mantuana de Francisco Gonzaga (1466-1519), vuelve a Ferrara con el cargo de secretario de Lucrecia Borgia. Finalmente, en 1513 se traslada a Roma, a la corte papal de León X (1475-1521, papa desde 1513), sufriendo —durante el saqueo de Roma— la pérdida de sus bienes, incluida su famosa biblioteca. Muere en Roma, en medio de estrecheces económicas.

Poeta bilingüe con una suerte extraordinaria, en contacto con los principales intelectuales y hombres de corte de su época, Tebaldeo es el promotor de un petrarquismo renovado que ve en la corte su propio horizonte de referencia. Su producción lírica en lengua vulgar se publica por vez primera en 1498 a iniciativa de su primo Jacopo Tebaldi y está dedicada a la marquesa

de Mantua; hasta muy entrado el siglo XVI sus obras impresas se suceden a ritmos muy cerrados: sólo las reediciones (fieles o con algunas ligeras modificaciones) de la edición príncipe suman unas cuarenta. La forma absolutamente preponderante, como lo manda la praxis petrarquista, es el soneto, pero integran la colección también églogas y capitoli (antiguas composiciones poéticas en tercia rima, de carácter facecioso y burlesco), destinados en parte a ser recitados. Una variedad métrica más amplia se puede ver en cambio en las rimas extravagantes (es decir, no comprendidas en la *princeps*): al lado de la canción y la sextina, que todavía están compuestas observando estrictamente el canon petrarquesco, en ellas encuentran lugar algunos estrambotes[3] y una serie de octavas continuas, limitadas concesiones a la moda entonces imperante. Con Tebaldeo la herencia petrarquesca se carga en sus tonos y en sus artificios: la lengua refinada y conceptuosa, en algunos tramos "gótica tardía", exaspera estilemas y motivos típicos de Petrarca (1304-1374); la temática, amorosa y cortés, coincide con el gusto cortesano, estimulando una "manera tebaldeiana" (Tania Basile).

La exasperación de los estilemas petrarquistas

Las *Stanze,* publicadas por vez primera en 1518, son una invitación al amor en octavas (17 *rispetti* continuos). La situación inicial se parece mucho a la de las *Stanze* de Poliziano: en efecto, se evoca la juventud "selvática" del protagonista (el poeta mismo) que, desdeñando toda invitación amorosa, vive apartado del mundo en un *locus amoenus.* Pero con la llegada de la madurez se insinúa en él "Amor che de chi 'l fugge è sempre a' fianchi" ["Amor que siempre está a un lado de quien le huye"] y vence toda rémora. El poeta, ahora viejo y rehén del dios alado, exhorta finalmente a todos los espíritus reacios a ceder al amor mientras son jóvenes.

Gaspare Visconti

Ligada a la corte milanesa, en cambio, está la experiencia de Gaspare Visconti (1461-1499), poeta con menor suerte crítica que Correggio y Tebaldeo, pero de notable importancia en el contexto de las cortes del norte.

De origen noble y comprometido directamente en la administración de Ludovico *el Moro,* Visconti vive como protagonista la efímera pero espléndida época poética que a finales del siglo hace de Milán, gracias entre otros aspectos a los numerosos intelectuales toscanos que la eligen como refugio, una de las cortes más importantes de Italia. Al tener amistad con los mayores literatos septentrionales (Calmeta, Niccolò da Correggio, Antonio Fileremo Fregoso) y en particular con los de la corte milanesa (Galeotto del Carretto, Baldassarre Taccone, Lancino Curti), Visconti se vuelve promotor del petrarquismo tanto a nivel teórico como en la praxis poética.

[3] Composiciones poéticas de origen popular y tema satírico o amoroso, de ocho endecasílabos de rima alternada. [T.]

Desempeña un papel activo en la edición milanesa del *Canzoniere* de 1494 (para la cual presta también su precioso ejemplar de colección); promueve la que, según Carlo Dionisotti (1908-1998), es el primer testimonio de la reflexión sobre la lengua vulgar que, de ahí a pocos años, ocupará a los mayores literatos de Italia. En la carta dirigida a Leonardo Aristeo, del 1º de junio de 1498, el poeta manifiesta, en las laudes a Paolo Cortese (1465-1510), todo el embarazo que siente un "no toscano" frente a las dificultades de un códice para el que aún no existe un tratado sistemático —y será necesario esperar hasta que lleguen las *Prose della Volgar Lingua* de Pietro Bembo (1470-1547). El esfuerzo por adueñarse de una lengua que se adhiera en la medida de posible a los modelos toscanos aflora en Visconti en la evolución que se puede verificar en el curso de su producción, que aspira a crear un lenguaje cada vez más "mediano" y toscanizante. El interés en el modelo toscano no se limita sólo a Petrarca, sino se extiende también a la tradición cómico-burlesca y a la recentísima poesía laurenciana. La literatura toscana goza por lo demás de un gran crédito en la corte milanesa desde la época de las estancias de Petrarca, Fazio degli Uberti (1305/1309-*ca.* 1367) y Francesco Filelfo (1398-1481).

Un lenguaje cada vez más toscanizante

Con toda seguridad está influido por los cantos carnavalescos florentinos y por la reflexión laurenciana sobre la fugacidad del tiempo el poemita en octavas *Transito del carnevale.* También en octavas, pero narrativas, están el poema, entre lo amoroso y lo histórico-encomiástico, *De Paulo e Daria amanti* (publicado en 1495) y la *Pasitea,* drama teatral que se encuentra entre los dramas más interesantes del renacido teatro profano. La vena lírica de Visconti se ejerce sobre todo en el soneto de tradición lírico-petrarquesca: si en los *Rithimi* encuentran lugar también dos sextinas (pero al frente de 246 sonetos), compuesto únicamente de sonetos (157) está el cancionero preparado para la duquesa Beatriz de Este (1475-1497) alrededor de 1494-1496, del que sólo nos queda el ejemplar con la dedicatoria. Se abre, en cambio, aunque cautamente, a una mayor variedad, la última antología de Visconti, el cancionero que le encargó Blanca María Sforza (1472-1510), mujer del emperador Maximiliano (1459-1519), en el que trabajará en los últimos años de su vida (1497-1499). El poeta, corto de material, reutiliza abiertamente el cancionero escrito para Beatrice, sometiéndolo a revisión pero ampliándolo, también desde el punto de vista métrico: en efecto, agrega cinco capitoli y una canción, la única que se conozca de él.

Una vena lírica intensa

Filenio Gallo

En un ambiente completamente diverso se sitúa la experiencia literaria de Filippo Galli, fraile sienés de la orden de los Ermitaños de San Agustín (¿?-1503), que adopta el nombre humanista de Filenio Gallo. Son escasas las

noticias que tenemos de su vida: figura solitaria y no carente de sombras, toma parte en el renacer del género bucólico en lengua vulgar que ve precisamente en la ciudad natal Siena su principal centro propulsor. Pero Filenio abandona bastante precozmente el ambiente toscano para trasladarse al Véneto: a partir de los años ochenta está primero en Padua, donde estudia teología; luego en Venecia, donde permanece hasta 1502, poco antes de su muerte. En la ciudad de la laguna, Filenio estrecha importantes lazos sea con coterráneos que dominan en esos años el panorama literario de Venecia, sea con exponentes de la nobleza local culta (en particular Giovanni Badoer, 1465-1535). Dan testimonio de la amplia producción del fraile sus dos antologías poéticas dedicadas a amores venecianos. El *Canzoniere per Lilia,* que comprende sonetos, bromas, tercetos encadenados y estrambotes, dando un total de 129 composiciones, tiene tonos patético-sentimentales, mientras que más corpulento (265 composiciones entre sonetos, sextinas y estrambotes, además de una canción, una balada y un chascarrillo) y turbio resulta el cancionero para Safira. En la poesía de Filenio el amor se describe en su realidad concretísima, hecha de sensualidad y sentimiento, muy alejada de las coetáneas idealizaciones petrarquizantes. Filenio representa en este sentido una figura "puente" singular, un experimentador solitario, suspendido entre los modelos toscanos y el naciente petrarquismo cortesano.

Los lazos en la laguna

El *Cariteo*

Benet Gareth (*ca.* 1450-1514), conocido con el nombre clasicista de *Cariteo* (el "discípulo de las Musas"), es, junto con Pontano (1429-1503), el representante más ilustre del vivaz círculo poético que es el alma de la corte aragonesa a finales del siglo XV. Originario de Cataluña, nace en Barcelona, pero muy pronto se traslada a Nápoles, donde goza del favor de los círculos cortesanos; desde 1486 desempeña un importante cargo en la cancillería de la corte entrando así en contacto con Pontano, secretario del rey Fernando I (1431-1494) y con los principales literatos de su tiempo (Pietro Jacopo de Jennaro, Giovan Francesco Caracciolo, Francesco Galeota y Jacopo Sannazaro). Admitido como miembro de número en la Academia Pontaniana con el nombre precisamente de *Cariteo,* Gareth templa el culto de los clásicos latinos con la vena poética en lengua vulgar. Autor de un cancionero titulado *Endimione alla Luna, el Cariteo* se manifiesta como un petrarquista original y refinado: la antología, dedicada a una mujer que tiene el evocador nombre de Luna (que se presta a una infinita serie de variaciones), recorre fielmente las etapas del precedente petrarquista. La primera impresión de las rimas del *Cariteo,* aparecida en Nápoles en 1506 *(Opere del Chariteo),* obtiene un éxito tal, que a sólo tres años de distancia, en 1509, se publica una segunda edición aumentada: en ésta, que se volverá su vulgata, el cancionero es notablemente

La corte aragonesa

aumentado (las composiciones pasan de 65 a 247) y al tema amoroso se agregan motivos históricos y encomiásticos. *Cariteo* pone particular atención en la revisión lingüística y estilística del cancionero: se trata de un preciso plan de ennoblecimiento del propio repertorio lírico en clave toscano-petrarquesca al que se asocia un replanteamiento de las formas métricas que termina comprendiendo sólo las canonizadas por *Rerum Vulgarium Fragmenta* (sonetos, canciones, sextinas, baladas y madrigales), eliminando así motivos y canciones polifónicas profanas populares presentes sea en el códice de dedicatoria a Ferrandino (1467-1496), príncipe de Capua, que representa la primera redacción conocida de la antología (anterior a 1495 y conocido como códice De Marinis o códice Morocco), sea en la edición príncipe de 1506.

Una atenta revisión lingüística

Serafino Aquilano

Serafino Ciminelli (1466-1500) es ciertamente el autor que, más que cualquier otro, encarna algunas de las características de la poesía italiana de este periodo. Premiado con un éxito extraordinario estando aún en vida, autor facundo, su fama crece a tal punto, después de su prematura desaparición, que hace que su ya amplia producción se enriquezca con un impresionante número de atribuciones falsas, tantas que pasan de las 323 composiciones de la primera edición de sus poesías (1502) a más de 753 en la que se imprime en 1516. Nacido en 1466 en una noble familia de la ciudad de Aquila, de la que toma el patronímico Aquilano, Serafino estudia música en Nápoles con el famoso maestro flamenco Guarnier (siglo XV); luego, con excepción de breves periodos en la ciudad natal, vive en las más importantes cortes italianas: ante todo en Roma, donde presta sus servicios en la corte de Ascanio Sforza (1455-1505) y frecuenta la Academia de Paolo Cortese; después en Nápoles, en la corte aragonesa, donde permanece tres años, manteniendo estrechas relaciones también con la Academia Pontaniana.

Entre 1494 y 1495 se traslada a la corte de Mantua, cuya alma es el círculo de literatos reunidos en torno a Isabel de Este, para luego transferirse a Milán, a la corte de Ludovico *el Moro,* donde entra en contacto con algunos de los mayores poetas del norte: Niccolò da Correggio, Gaspare Visconti, Antonio Fileremo Fregoso. A partir de 1497 Serafino reanuda sus peregrinaciones: Mantua, Urbino, Roma, donde presta sus servicios en la corte de César Borgia (1475-1507) y muere de fiebre a sólo 35 años de edad. Autor de sonetos, chascarrillos, églogas, epístolas y capitoli en tercetos encadenados, Aquilano es conocido especialmente por su vasta producción de estrambotes. La octava lírica, que ya estaba en boga en la Florencia laurenciana, alcanza su cima en Serafino y, en cierto sentido, también su epílogo. La reciente edición de los estrambotes, al cuidado de Antonio Rossi, fija en 221 las composiciones del autor, ideadas para las ocasiones mundanas y festivas de las

En Mantua

varias cortes señoriales, además de las academias (sabemos, por ejemplo, de una égloga recitada en 1493 durante las nupcias romanas de Lucrecia Borgia y Juan Sforza, 1466-1510). Por algunos documentos se sabe que Aquilano no sólo musicalizaba y cantaba sus propias composiciones, sino que en algunos casos participaba también en la puesta en escena. El tema dominante de los estrambotes, así como de las otras formas métricas, es el amor en todas sus variantes tópicas. El amante, petrarquista como era de prever, sufre, gime, invoca la muerte: la mujer amada no es una sola (por ejemplo, en los estrambotes dedicados a Laura da Birago se agrega otra figura, la *Pellegrina*) y la belleza femenina está expuesta a la insidias del tiempo que huye. Con el modelo fundamental de Petrarca se mezclan ecos e influencias de la lírica más reciente, en particular de la lírica laurenciana y de Angelo Poliziano (1454-1494) —probablemente en el círculo romano de Cortese Aquilano puede ver la *Raccolta aragonese* que circula entre los literatos que se reúnen en ella. Piénsese, por dar un solo ejemplo, en la serie de estrambotes (nn. 115-117) compuestos en torno al artificio del eco siguiendo el modelo del precedente de Poliziano ("Che fa' tu, Eco, mentre io ti chiamo? Amo" ["¿Qué haces, Eco, mientras te llamo? Amo"], *Rime,* XXXVI).

El tema del amor

Después de la edición príncipe de 1502, publicada en Roma bajo el cuidado de Francesco Flavio, al año siguiente se da a la imprenta una edición fundamental, preparada por el humanista Angelo Colocci (1474-1549), que antepone una apología propia del poeta y agrega al final la *Vita del facundo poeta vulgare Seraphyno Aquilano.* A 1504 se remontan en cambio las *Collettanee Grece Latine e Vulgari,* preparadas por Giovanni Filoteo Achillini (1466-1538) y dedicadas a Isabel Gonzaga (1471-1526). Se trata de una antología extraordinaria en la que se mezclan versos latinos, griegos y vulgares (hasta en español) de más de 150 autores en honor del poeta que acaba de desaparecer. Entre los nombres más conocidos se encuentran Niccolò da Correggio, Antonio Tebaldeo, Vicenzo Calmeta, Francesco Maria Molza, Pánfilo Sasso, Antonio Fileremo Fregoso, Angelo Colocci, Marcelo Filoxeno, Bernardo Illicino, el mismo Achillini, Diómedes Guidalotti, Bernardo Accolti y Tommaso Castellani.

El contexto europeo

Hacia finales del siglo XV la literatura de los otros países europeos aún no ha conocido, a no ser en contextos particularmente avanzados (como por ejemplo Cataluña) y en círculos restringidos, el fenómeno que en el curso del siglo siguiente difundirá en las principales cortes europeas una poesía supranacional basada en un único modelo reconocido: el petrarquismo. En el Cuatrocientos, las diversas realidades nacionales se conducen de una manera autónoma, permaneciendo en la estela de sus respectivas tradiciones, y no se puede identificar una poética u orientación común.

El petrarquismo de las cortes europeas

En España se desarrolla en este periodo la lírica autóctona tradicional, que toma el nombre de *cancioneril.* Las antologías, de planteamiento todavía medieval, recogen poemas líricos organizados por temas o escuelas poéticas, poniendo fuerte atención en la producción local. La temática principal es la amorosa, los metros más comunes el octosílabo y decasílabo. Los exponentes más ilustres de esta poesía lírica son Juan de Mena (1411-1456) y Jorge Manrique (*ca.* 1440-1479), autor de las famosas *Coplas a la muerte de su padre,* 40 estrofas en coplas de pie quebrado que desarrollan una meditación sobre la muerte.

A este periodo se remonta en Francia la obra de un poeta famosísimo como François Villon (*ca.* 1431-post 1463), cuya figura de contornos novelescos a menudo ha sido tomada como modelo de "poeta maldito". Villon vive una vida llena de aventuras, perseguido siempre por la justicia, y pasa en la cárcel muchos años de su juventud. Poeta de gran relevancia, innova profundamente las formas poéticas medievales, también desde el punto de vista lingüístico. Escribe también de amor y amistad, pero sus obras más famosas, con una fuerte carga de angustia y melancolía, son el *Grand Testament,* poema de más de 2000 versos dividido en estancias, y la *Ballade des pendus*.

Un poeta maldito ante litteram

También en Inglaterra el panorama poético todavía parece, en la segunda mitad del siglo XV, profundamente ligado a la tradición medieval precedente, en particular al modelo que es Geoffrey Chaucer (1340/1345-1400) y a la poesía alegórica. Se pueden identificar tres tendencias principales: la poesía cortesana, la satírica y los escritos didácticos, religiosos o moralistas. Entre los exponentes principales de esta fase destaca John Skelton (*ca.* 1460-1529), poeta graduado, traductor y autor de sátiras.

Véase también
Filosofía "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.
Literatura y teatro "La poesía latina", p. 480; "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506; "Poliziano", p. 513.
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

BOIARDO Y EL POEMA CABALLERESCO

Elisa Curti

Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano, feudatario de los Este y emparentado con dos de los mayores poetas estenses (Tito Vespasiano Strozzi

***y Niccolò da Correggio), después de recibir una educación humanista en Ferrara se dedica sobre todo a la poesía en lengua vulgar. Compone un cancionero de fiel observancia petrarquesca dedicado a su amada Antonia Caprara* (Amorum libri tres), *una interesante antología bucólica* (Pastorali), *un drama teatral* (Timone) *y un juego cortesano* (Tarocchi). *Pero la obra maestra de Boiardo sigue siendo el* Inamoramento de Orlando, *poema de caballería en tres libros de octavas, inconcluso. Con Boiardo se asiste a la fusión de la materia carolingia (empresas de Carlomagno y sus paladines) y la bretona (aventuras amorosas) en un extraordinario entramado de amores y aventuras, narrados usando la técnica del* entrelacement.**

La vida

Matteo Maria Boiardo (1440/1441-1494), conde de Scandiano, es sin duda una de las figuras de mayor relieve poético de finales del siglo XV. Descendiente de una antigua familia feudal leal a los Este, por el lado materno sobrino del poeta Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505) y primo del más famoso Niccolò da Correggio (1450-1508), pronto queda huérfano de padre; se forma en Ferrara, donde recibe una buena educación humanista. A su primera juventud se remontan las traducciones a la lengua vulgar de Cornelio Nepote (*ca.* 99 a.C.-*ca.* 14 a.C.) y Jenofonte (*ca.* 430 a.C.-*ca.* 355 a.C.) —a través de la mediación latina de Poggio Bracciolini (1380-1455)— y una serie de composiciones de encomios en latín para los Este (los llamados *Carmina de laudibus Estensium*). Entre sus más interesantes obras latinas de esa época se colocan las *Pastoralia,* 10 églogas construidas siguiendo el modelo de Virgilio. A inicios de los años setenta Boiardo vuelca su inspiración poética a la lengua vulgar: compone una serie de rimas para Antonia Caprara, que luego fueron reordenadas en los *Amorum libri tres.* La vena poética de Boiardo alterna con los compromisos en la corte: en 1471 acompaña a Borso de Este (1413-1471) a Roma que va a recibir el título de duque de manos del papa; en 1473 forma parte del cortejo que conduce a Eleonora de Aragón (1450-1493), prometida de Ercole de Este (1431-1505), de Nápoles a Ferrara; a partir de 1476 recibe un estipendio del nuevo duque Ercole y tiene su residencia casi permanente en la corte. En estos años inicia la redacción de su obra mayor, el *Inamoramento de Orlando.* En 1478 regresa a su feudo, objeto en aquellos años de encarnizadas contiendas familiares y, vuelto gobernador de Módena en 1480, difiere, a causa de varios compromisos, la composición del poema sobre los paladines de Carlomagno (742-814) hasta 1483, cuando se imprimen los dos primeros libros, probablemente en Reggio (no se ha conservado ninguna de las primeras ediciones boiardescas). Poco tiempo después, en 1487 y 1491, la obra se reimprime en Venecia en tres libros (obtenidos

Obras juveniles

transformando los cantos 22 al 31 del segundo libro en el tercer volumen). Capitán de Reggio desde 1487, cumple su responsabilidad con gran honestidad hasta su muerte, acaecida en 1494, mientras todavía está completando la redacción del *Inamoramento*. El poema, inacabado, se imprime póstumamente en 1495 (en Scandiano) y luego en 1506 (en Venecia).

Entre las obras llamadas menores se recuerdan las *Pastorali,* 10 églogas en lengua vulgar; el *Timone,* comedia en endecasílabos, adaptación del homónimo diálogo de Luciano de Samósata (siglo II); los *Tarocchi,* cinco capítulos sobre el juego de cartas; diversas publicaciones en lengua vulgar, entre las que cabe señalar la traducción del *Asno de oro* de Apuleyo (*ca.* 125-*ca.* 180) y las *Historias* de Herodoto. Interesantes para reconstruir la figura humana y política de Boiardo son también las *Lettere,* 193, todas escritas en lengua vulgar, excepto una.

La poesía lírica

Los Amorum libri tres

La colección de los *Amorum libri tres* abarca toda la producción lírica de Boiardo, con excepción de algunos estrambotes de menor importancia que se han encontrado en un códice boiardesco (Vat. Lat. 11255). La estructura de la obra, dedicada, según la costumbre de Petrarca, a la celebración del amor a una única mujer, está muy bien estudiada: en efecto, cada libro está compuesto de 60 composiciones, de las que 50 son sonetos y las 10 restantes comprenden varios metros (14 baladas, 12 canciones, dos madrigales, un rondel y una sextina). La construcción numerológica basada en los números tres y 10 remite con toda evidencia al antecedente dantesco, así como el planteamiento entero hace suyo en cambio, en clave menor, la estructura de las *Rerum Vulgarium Fragmenta.* Las diversas composiciones líricas cuentan un acontecimiento, el amor juvenil del autor a Antonia Caprara de Reggio, que, después de varias vicisitudes, concluye con el arrepentimiento y la imploración de perdón a Dios. Tiziano Zanato, moderno editor del *Canzoniere,* ha destacado que son poquísimos en el Cuatrocientos los casos de antologías líricas, aunque tengan como modelo a Francesco Petrarca (1304-1374), que concluyan en clave penitencial, siguiendo pues a la letra la parábola del *Canzoniere.* Las afinidades con el precedente petrarquesco invisten también la organización de cada una de las composiciones, todas haciendo juego con las "conexiones intertextuales" (la definición, referida a Petrarca, es de Marco Santagata, 1947): es decir, cada poema lírico instaura una serie de relaciones temáticas, retóricas o —a menudo— lingüísticas con los circunvecinos y también con las composiciones que siguen el mismo número ordinal en los otros libros. La aventura, rica de referencias reales, abarca un poco más de dos años (del inicio de la primavera de 1469 al fin de la primavera de 1471), mientras que los tiempos de la redacción se prolongan al menos hasta 1476 (basándonos en

Afinidades y divergencias con el Canzoniere

la fecha que se coloca al término de un códice que transmite la obra). La historia narrada, más bien linear en sí, recorre algunas de las etapas canónicas de las estaciones amorosas: enamoramiento, la amada corresponde de manera inicial, triunfo del amor, rechazo por parte de la mujer y traición, desesperación y lamentos del enamorado, nueva benevolencia de la mujer; en la conclusión, precisamente, el arrepentimiento. Las afinidades con el *Canzonniere,* aunque evidentes, dejan espacio también a las diferencias profundas: el contexto boiardesco no es efectivamente cortés, sino enteramente cortesano. Así, los dos jóvenes se encuentran en una fiesta en la residencia de los Este en Reggio, donde participan en un juego galante; la mujer muestra una cierta desenvoltura y traiciona al amante, y son muchas las referencias a las ocupaciones placenteras de la nobleza estense.

Ortodoxo con respecto al paradigma petrarquesco a la hora de escoger los metros y en particular las rimas, Boiardo se abre, sin embargo, a muchos otros modelos: entre otros, al ya citado Dante (1265-1321), a los stilnovistas y al más reciente Giusto de' Conti (*ca.* 1390-1449), autor de una antología lírica, *La bella mano,* que tiene diferentes afinidades con los *Amores;* están presentes también los *auctores* latinos, entre los cuales se encuentran particularmente Catulo, Lucrecio, Virgilio y Ovidio, por lo demás ya utilizados ampliamente por Boiardo en su lírica latina.

Las obras "menores"

Las obras latinas de Boiardo *(Pastoralia, Carmina, Epigrammata)* caben con pleno derecho en la vasta producción humanista de la Ferrara del Cuatrocientos tardío e influyen de varias maneras en la sucesiva generación de poetas, entre los cuales se encuentran Antonio Tebaldeo (1463-1537), Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) y Ercole Strozzi (1473-1508). Entre las obras que se nos han conservado (tenemos noticias indirectas de otras composiciones perdidas), los *Pastoralia* representan sin duda el texto más complejo; compuestas entre 1463 y el año siguiente, entran en el afortunado género bucólico, pero liberándolo de todos los alegorismos que ha canonizado la tradición medieval. Cada una de las 10 composiciones consta de 100 versos, formando de esta manera una estructura sorprendentemente compacta que recalca de cerca el modelo virgiliano: todas las églogas boiardescas tienen, en efecto, puntos de contacto, temáticos o estilísticos, con las correspondientes églogas de Virgilio (por ejemplo, la primera celebra a Ercole de Este así como Virgilio había alabado a Augusto). Vasta y variada resulta luego la cosecha de autores de las edades clásica y de plata que Boiardo toma como modelos (en particular Ovidio y Claudiano), más allá de la deuda especial que tiene con las *Erotica* latinas de su tío Tito Vespasiano Strozzi.

Los Pastoralia

Casi 20 años después de *Pastoralia* Boiardo se arraiga en la égloga en lengua vulgar con las *Pastorali.* Integradas perfectamente en la moda bucólica que en aquellos años imperaba entre Florencia, Ferrara y la corte napolitana (baste pensar en la colección *Bucoliche elegantissime* impresa en Florencia en 1482, en las pruebas estenses de Correggio y Tebaldeo y en la composición, pocos años, después de la *Arcadia* de Sannazaro), las *Pastorali* constan de 10 piezas en tercetos, compuestas, según el editor moderno (Stefano Carrai, 1955-), en un breve lapso de tiempo (finales de 1483-1484), y han de relacionarse con los acontecimientos de la guerra entre Ferrara y Venecia (1482-1484).

Los Capitoli *o* Tarocchi

Los *Capitoli* o *Tarocchi* son una serie de tercetos, adornados con dos sonetos, que representan la ilustración en verso de una mano de cartas de juego figuradas (precisamente las cartas del Tarot). Las cartas no presentaban la sucesión habitual de bastos, sino la representación de cuatro pasiones humanas: amor, esperanza, celo, temor. Cada terceto debía iniciar con el término correspondiente a la serie (amor, etc.) y contener también el número de la carta (hasta 10) o el nombre del personaje que sustituía a las figuras tradicionales (sota, caballo, rey y reina). Resulta evidente el modo, en virtud de todas estas opciones obligadas, en que el espacio para la inspiración lírica es extremadamente reducido en los tercetos. Muy probablemente la obra debe atribuirse a los años en que Boiardo frecuenta más la corte de los Este (1469-1478), bastante adicta a los juegos de cartas. Se trata, pues, de una composición de ocasión y entretenimiento, parte integrante de un juego de sociedad. La circunstancia justifica también el hecho de que no nos haya quedado ningún testimonio de la obra contemporáneo a la composición (los terceto se escribían en la baraja, así que se dispersaron y su primera impresión se remonta a 1523).

El Timón

Compuesto con motivo de las nupcias (1491) entre Alfonso de Este (1476-1534) y Ana Sforza (1473-1497), el *Timone* es una comedia en endecasílabos que transpone en clave teatral un diálogo griego de Luciano de Samósata, autor muy amado por todo el humanismo italiano. En el centro de la acción se encuentra la relación problemática entre ser humano y riqueza: el protagonista Timón, empobrecido por haber disipado su herencia paterna y habiendo obtenido de Júpiter una nueva riqueza, espanta como a moscas a todos los amigos falsos y a los parásitos y vive en pobreza y soledad. La perspectiva boiardesca es cortés y condena tanto el deseo de riqueza como la misantropía. Sigue fielmente el modelo lucianeo hasta el tercer acto para luego dejar espacio a diversas innovaciones, entre las que se encuentra la vicisitud de Filocoro, trastocamiento optimista de la oscura parábola de Timón.

El *Inamoramento de Orlando*

Al ambiente de la corte y a la pasión estense por los libros de caballería franceses y franco-vénetos ha de reducirse la inspiración de la obra más famosa

de Boiardo: el poema épico caballeresco en octavas dedicado a las empresas de Orlando, que sólo recientemente ha recobrado su título original *(Inamoramento de Orlando),* después de haber sido transmitido durante siglos como *Orlando innamorato.*

Según Antonia Tissoni Benvenuti, moderna editora del texto, la concepción de la obra y la composición de todo el libro primero se remontan al último quinquenio de la edad de Borso (1467-1471: anticipando así de manera considerable la datación tradicional); el segundo libro, en cambio, ocupa todos los años setenta hasta los primeros ochenta y llega a su cabal conclusión en 1483, cuando, probablemente en Reggio, sale publicada la *princeps* en dos libros (de 29 y 31 cantos, respectivamente). En los años sucesivos Boiardo se dedica a concluir el poema, mientras en Venecia se publican dos reimpresiones de la primera redacción (1487 y 1491); el trabajo del poeta procede con mucha lentitud, interrumpido continuamente por los compromisos inherentes a su función política. El tercer libro se detiene en el canto noveno y termina con una alusión a la incursión de los franceses en Italia ("Mentre che io canto, o Dio redemptore/Vedo la Italia tutta a fiama e a foco/per questi Galli, che con gran valore/Vengono per disertar non sciò che loco/però vi lascio in questo vano amore/di Fiordespina ardente a poco a poco./Un'altra fiata, se mi fia concesso/Raconterovi el tutto per espresso" ["Mientras yo canto, redentor del cielo,/Veo la Italia toda a llama y fuego/Por los franceses, que con desconsuelo/Vienen para tomar un lugar luego./ Déjoos en este amor y en este celo/De Flordespina con ningun sosiego./Y si otra vez me fuere concedido,/Del todo acabaré lo prometido"]). Impreso en 1495, primero en Venecia (sólo el libro tercero) y luego en Scandiano (la obra completa), el poema de Boiardo experimenta a partir del siglo XVI una devaluación total en favor de Ludovico Ariosto (1474-1533) y, poco amado por su lengua patavina, incluso se reescribe (la impresión es de 1542) tomando como base los cánones clasicistas del florentino Francesco Berni (*ca.* 1497-1535).

La princeps *y las reimpresiones venecianas*

El *Inamoramento de Orlando* tiene el mérito extraordinario de llevar a su cabal cumplimiento un proceso iniciado ya en los cantares de los siglos precedentes: la conmixtión o, mejor, la yuxtaposición de la tradición carolingia y la arturiana, en cierto sentido el connubio de epopeya y novela. Además del famosísimo íncipit, en el que Boiardo antepone en su juicio la materia de Bretaña a la carolingia (II, XVIII, 1-3), en el *Inamoramento* está presente otra declaración de la conciencia poético-autoral, que toma prestadas imágenes y simbologías de la lírica de Poliziano (III, vv. 1-2: "Però diversamente il mio verziero/De amore e de battaglia ho già piantato;/piace la guerra alo animo più fiero,/Lo amore al cuor gentile e delicato" ["En mi vergel por esto por entero/de Amor y de batallas he plantado;/place la guerra al ánimo más fiero,/Amor al más gentil y delicado"]). En el centro de la narración se encuentran las proezas de los paladines de Carlomagno, empe-

Epopeya y novela

ñados en salvar a la cristiandad del peligro de los infieles, pero involucrados al mismo tiempo en una infinita serie de aventuras sentimentales que los llevan a desviarse continuamente de su camino. En el centro de los deseos de muchos caballeros y del protagonista mismo, Orlando, está Angélica, princesa de Catay, criatura maravillosa y huidiza que arma revuelo en el campo cristiano al irrumpir en el escenario desde el primer canto, durante una justa de paladines en París. La mujer lanza, en nombre de su hermano Argalía, un desafío a todos los caballeros: el que lo gane recibirá a Angélica como premio, mientras que los caballeros derrotados serán sus prisioneros. El plan de los dos hermanos, quienes, confiando en una lanza hechizada, tienen la intención de matar a los paladines cristianos más valientes, será frustrado por Ferraguto, que conseguirá matar a Argalía. En ese momento Angélica huye y la persiguen varios caballeros cristianos que, fascinados por su belleza, dejan desguarnecido el campo de Carlomagno justo mientras lo ataca el pagano Gradaso (para obtener a Durandarte, la espada de Orlando, y a Bayardo, el caballo de Reinaldo); pero el joven Astolfo logra derrotar a los infieles gracias precisamente a la lanza hechizada de Argalía. Con la fuga de Angélica comienza una serie de peripecias entre Occidente y Oriente que tienen como protagonistas a Orlando y Reinaldo. Pero este último, al llegar a la selva de Ardenia, bebe de la fuente de Merlín, que tiene el poder de causar el desamor, y comienza a odiar a Angélica, mientras la doncella, bebiendo de la fuente del amor, repentinamente se siente enamorada de Reinaldo, de quien estaba huyendo, y comienza a perseguir al caballero. Después de infinitas peripecias, la mayor parte de los personajes se encuentra en Albraca, donde está en curso una guerra entre Sacripante y Agricán por la posesión de Angélica. Sus contiendas se mezclan con la de los caballeros cristianos: al final, Orlando matará a Agricán. Entre tanto (libro II), el rey pagano Agramante, junto con Rodomonte, decide invadir Francia, pero un adivino revela la necesidad de tener la ayuda de Rugero, mantenido oculto por el mago Atalante. Comienzan las peripecias para encontrar a Rugero, mientras Rodomonte parte solo a Francia y pone en dificultades a los cristianos. Luego llegan todos los ejércitos paganos guiados por Agramante y Rugero, liberado ahora de la tutela de Atalante gracias a un anillo mágico, que el mago Brunelo le robó a Angélica, y que tiene la propiedad de anular los encantamientos. En este punto se vuelve feroz la batalla entre la hueste infiel y los paladines cristianos, regresados de Oriente junto con Angélica. Además de luchar con los paganos, los caballeros de Carlomagno luchan entre sí por la posesión de Angélica (que está prisionera en el campamento de Carlomagno): en particular, Reinaldo, que mientras tanto ha bebido de la fuente del amor —mientras la joven ha abrevado de la fuente opuesta y ha vuelto a odiar al caballero—, contiende de nuevo con Orlando por la conquista de la mujer. En estas vicisitudes bélicas, Boiardo cierra bruscamente la obra, no sin haber al menos aludido (libro III) al naciente amor entre Rugero

Fuga y búsqueda de Angélica

y Bradamante, hermana de Reinaldo, destinados a convertirse en los fundadores de la estirpe de los Este.

La tradición de los cantares recupera a muchos de los personajes que son el alma del poema, pero otros son fruto de la inspiración boiardesca: de éstos (entre los cuales están Rodomonte y Rugero), el personaje más innovador lo representa con toda seguridad Angélica que encarna el deseo de cada ser humano, la femineidad en sus componentes huidizos y fascinantes. Característica dominante de la princesa de Catay es su naturaleza inasible: todos la persiguen pero ninguno la conquista (será necesario esperar el *Orlando furioso* de Ariosto). La aventura, lo extraordinario, la magia —que atañe a las armas, los objetos, los lugares, los monstruos— constituyen el universo maravilloso en el que los personajes están inmersos.

Personajes de inspiración boiardesca

El lector se pierde en los infinitos meandros de la narración que procede según una técnica que recibe el nombre de *entrelacement:* las aventuras proceden en paralelo, de tal manera que cada una de ellas es narrada no en un único *tranche,* sino intercaladas en episodios que constituyen el inicio o la prosecución de otras historias. El resultado es una estructura compleja, que obliga al lector a seguir varias aventuras al mismo tiempo.

El entrelacement

La forma métrica del poema se relaciona con la tradición del género adoptando la octava toscana (esquema métrico: ABABABCC), cuyas posibilidades todas experimenta y aprovecha, desde el máximo de la fragmentación hasta el carácter perfectamente compacto de las estrofas.

La lengua restituida al texto por la reciente edición crítica es profundamente heterodoxa con respecto a la línea toscana que luego se vuelve canon en la literatura italiana: Boiardo usa un patavino alejado de las soluciones petrarquizantes de los *Amorum libri,* rico en idiotismos y arcaísmos, dotada de una potente carga expresiva. El *Inamoramento de Orlando* se configura, pues, también desde este punto de vista (aunque en ausencia de autógrafos y ediciones príncipe), como uno de los resultados más notables de la cultura lingüístico-literaria septentrional.

Véase también
Artes visuales “El estilo de la Francia cortés”, p. 577.

SANNAZARO Y LA NOVELA PASTORIL

SILVIA ROTONDELLA

En la Nápoles aragonesa destaca la figura del poeta y humanista Jacopo Sannazaro, camarada de Pontano, activo en la corte y leal al rey Federico

***de Aragón, quien sigue exiliado en Francia. Su fama está ligada a la novela pastoril* Arcadia*, con la que renueva la fortuna de la tradición bucólica en toda Europa. Autor de rimas petrarquizantes, apreciadas particularmente en el Quinientos, también se dedica a la producción en lengua latina con el poema sacro* De partu Virginis *y las* Eclogae Piscatoriae.**

Biografía

Uno de los poetas más célebres del humanismo vulgar, Jacopo Sannazaro (1455-1530), nace en una familia noble en la Nápoles de Alfonso *el Magnánimo* (1396-1458). A la muerte del padre, ocurrida en 1462, la familia regresa a los feudos maternos en la comarca de Salerno. La vida en la quietud del campo, en estrecho contacto con la naturaleza, marca el ánimo del futuro poeta, como también lo hace la desaparición de la madre Masella y la muerte prematura de una joven de quien se había enamorado: en efecto, de estos sucesos luctuosos y del mundo rural se encuentran ecos en su obra maestra, la *Arcadia.* El joven Sannazaro se encuentra de nuevo en Nápoles hacia mediados de los años setenta para seguir los cursos de humanismo impartidos por Juniano Maio (1430-1493) en el Estudio. Importante testimonio de su aprendizaje humanista son los "borradores" autógrafos recientemente estudiados por Carlo Vecce. En este periodo lo recibe Pontano (1429-1503), con el nombre de *Actius Sincerus,* en la Academia Pontaniana, en uno de cuyos miembros más activos se convierte con el pasar de los años; a partir de 1481 entra en el servicio de Alfonso II de Nápoles (1448-1495), duque de Calabria. Comienza también a componer versos sueltos, en particular églogas, primer núcleo de la *Arcadia.* Posteriormente establece lazos con el último de los soberanos aragoneses, el futuro rey Federico I (1451-1504), protector de los poetas y destinatario de la *Raccolta aragonese,* quien regala a Sannazaro la Villa de Mergelina. En el momento de la caída de la dinastía el humanista permanece leal a "su" rey, vendiendo para ayudarlo buena parte de sus bienes y siguiéndolo al exilio en Francia en 1501. El exilio constituye un parteaguas bien preciso en la producción de Jacopo Sannazaro: en Francia se dedica a la búsqueda de preciosos códices de autores raros de la antigüedad tardía y al regresar a Nápoles transcurre sus últimos 25 años de vida redactando con cuidado su obra maestra en latín, el *De partu Virginis* (1526), poema de la fusión armónica entre clasicidad y cristiandad, y ocupándose de la revisión constante de sus obras latinas, *Elegiae, Epigrammi,* y las conocidísimas cinco *Eclogae Piscatoriae,* con las que traslada el género bucólico de Arcadia al golfo de Nápoles. Muere en 1530 en Nápoles, en casa de la noble Cassandra Marchese (siglos XV-XVI), quien ha sido su consuelo en la vejez. Es sepultado en la pequeña iglesia de Santa María del Parto, mandada construir por el

En la Academia Pontaniana

El exilio en Francia

artista en Mergellina, en perenne memoria del poema latino del que esperaba gloria imperecedera.

La *Arcadia*

En realidad, la obra que Jacopo Sannazaro entrega a la fama de la literatura mundial es la *Arcadia,* novela pastoril que consta de un prólogo, 12 prosas, 12 églogas y una despedida dirigida “A la sampogna”; luego, un prosímetro en lengua vulgar bajo la protección de precedentes ilustres como *La vita nova* de Dante (1265-1321) y sobre todo el *Ameto* de Boccaccio (1313-1375). A la *Arcadia* corresponde el mérito de haber integrado en forma narrativa la herencia del códice bucólico y haberla transmitido a la literatura occidental; la Academia de Arcadia se declara su heredera en el Setecientos. Las peripecias redaccionales se pueden subdividir en dos momentos: a mediados de los años Ochenta, el poeta reúne algunas églogas suyas sueltas, compuestas precedentemente siguiendo los pasos del éxito de la producción pastoril de Siena, como la de Francesco Arzocchi (siglos XIV-XV) y Filenio Gallo (¿?-1503).

La primera redacción

A ellas agrega otras, hasta alcanzar un total de 10, que, precedidas de un prólogo e integradas en un marco de otras tantas composiciones en prosa, llegan a constituir la primera redacción de la obra *Libro pastorale nominato Arcadio.* Después, hacia 1496, el poeta compone otras dos prosas y las églogas correspondientes no menos que el epílogo, sometiendo además el texto a una revisión lingüística, que, gracias a la sustitución de formas dialectales y latinismos con términos toscanizantes, lo vuelve particularmente digno de aprecio en el Quinientos, *in primis* del aprecio de Pietro Bembo (1470-1547). En 1501, mientras Sannazaro estaba en Francia, aparece una edición, plagada de errores, de la *Arcadia,* sin la aprobación del autor. Sin embargo, en 1504, no apenas regresado a Nápoles, da su consentimiento para que su amigo Pietro Summonte (1453-1526) tome bajo su cuidado la edición, que se vuelve la definitiva, para la tipografía de Segismundo Mayr (¿?-1516), de quien depende gran parte de la entrega de la obra a la imprenta.

Una trama sencilla

La trama es más bien simple; en cambio, resultan mucho más complejas las alusiones, literarias y políticas, de que está hecha su trama y que exige el subgénero mismo. La región griega de Arcadia, mítica patria de los pastores, de sus cantos y vida idílica, es el lugar de evasión en el que se refugia el pastor napolitano Sincero, que ahí encuentra consuelo a las penas de su amor desdichado en la solidaridad de los pastores; las églogas presentes en la novela corresponden a los cantos que éstos entonan en la mejor tradición bucólica, mientras que las prosas de la primera parte de la novela, de carácter eminentemente descriptivo, constituyen el telón de fondo de las actividades arcádicas. Con la prosa VII, que marca el giro narrativo en la estructura prosística, se manifiesta claramente la identificación del protagonista con el escritor, según una de las reglas del estatuto bucólico, es decir, la regla

en virtud de la cual, tras el velo de la alegoría pastoril, se esconden personajes, lugares, situaciones de la realidad del autor. Desde este momento la novela presenta a un Sincero que siente nostalgia de su patria y el deseo de dejar Arcadia y su humilde actividad poética para conseguir fama eterna con un grado más alto de poesía; en la última prosa, a consecuencia de un sueño premonitor de sucesos luctuosos, lleva a cabo un prodigioso viaje visionario subterráneo para salir en la Nápoles humanista, en la que resuena el canto doliente de Meliseo-Pontano por su mujer Filli (égloga XII). La vicisitud, dejada en una atmósfera de suspenso, gira en torno a dos fulcros esenciales en la vida de cada ser humano: tender al sueño y aceptar la realidad. En la despedida *A la sampogna* es evidente la intención que tiene el poeta de superar la experiencia bucólica: en la reflexión crítica sobre el género bucólico, sobre su propia vocación poética y sobre las suertes de la poesía se reconoce uno de los temas principales de la novela pastoril, que se entrelaza asimismo con la conciencia de un viraje cultural y político en la Nápoles de finales de siglo.

La continua reelaboración a la que el poeta somete sus obras lleva a la creación de una forma lírico-narrativa de estilo equilibrado: en las prosas prevalece una sintaxis moderna, paratáctica y musical, evocativa en su carácter lírico, caracterizada por lo que Maria Corti (1915-2002) definió "oleaje"; en las églogas se encuentran tanto la polimetría característica del género bucólico (el terceto esdrújulo y el endecasílabo con rima interna), cuanto la influencia lírica de modelos métricos petrarquescos, como la canción y la sextina. Las fuentes que hacen de la *Arcadia* una *summa* del género pastoril no se agotan en los autores de églogas de la Antigüedad clásica o tardía, Teócrito (310 a.C.-250 a.C.), Virgilio (70 a.C.-19 a.C.), Calpurnio (siglo I) y Nemesiano (¿?-*ca.* 283): entre otras, a estas fuentes se añaden las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a.C.-17/18 d.C.) y las de Apuleyo (*ca.* 125-*ca.* 180), la *Naturalis historia* de Plinio (23/24-79) y, entre los modernos, el *Bucolicum carmen* de Petrarca (1304-1374), las "obras menores" de Boccaccio y la producción de los bucólicos toscanos del Cuatrocientos.

Las fuentes

Fortuna europea

La *Arcadia* tiene una relación de influencia recíproca con la *Pastorale* del poeta napolitano Pietro Jacopo de Jennaro (1436-1510), una antología de 15 églogas, precedidas de una narración en prosa, iniciada en 1482 y publicada en 1508; también la producción bucólica en el siglo XVI es en buena medida deudora de Sannazaro: baste recordar el florecimiento del drama pastoril, de la *Aminta* (1573) de Torcuato Tasso (1544-1595) al *Pastor Fido* (1589) de Giovan Battista Guarini (1538-1612). Pero la fortuna de la obra traspasa los confines nacionales, dando origen a una larga fila de literatos, sobre todo en España, Francia e Inglaterra, que se inspiran en ella: sólo en el

Quinientos se cuentan numerosas novelas pastoriles como *Diana Enamorada* (1542) de Jorge de Montemayor, *Bergerie* (1565) de Rémy Belleau, *Stepherd's Kalendar* (1579) de Edmund Spenser, *Galatea* (1585) de Cervantes, *Arcadia* (1590) de Philip Sidney, hasta la notable fortuna editorial que tuvo la *Astrea* de Honoré de Urfé (publicada completa póstumamente en 1632-1633).

Sonetos y canciones

Si con la *Arcadia* el poeta rememora la aventura amorosa, pero sobre todo poética, de su juventud y la deja atrás, las rimas, comenzadas desde los años noventa del siglo XV, dan testimonio del tránsito a la producción exclusivamente lírica de Sannazaro. Fueron publicadas póstumamente, impresas en 1530 con el título de *Sonetti e canzoni:* la antología consta de 101 composiciones de varios tipos (sonetos, canciones, sextinas, madrigales) y está dividida en dos partes, a cuya cola se han agregado, presuntamente por el curador de la *princeps,* tres capítulos en tercia rima. Según Carlo Dionisotti (1908-1998), tal organización no sigue un orden cronológico ni refleja la estructura que el poeta habría dado a la antología. La segunda parte, seguida de la carta de dedicación a Cassandra Marchese, encierra el mayor número de composiciones y al parecer constituye un cancionero más compacto en el que prevalecen los motivos ligados a una aventura sentimental ya lejana. En ambas partes se constata el refinamiento formal que tiende al monolingüismo de temple petrarquesco y que sanciona su fortuna en el Quinientos.

Véase también
Literatura y teatro "Pontano y el humanismo en la Nápoles aragonesa", p. 488.

Las formas
de la literatura religiosa

LA RELIGIÓN DE LOS HUMANISTAS

Andrea Severi

Los humanistas buscan una conciliación, al menos en teoría, entre la verdad de las Sagradas Escrituras y la sabiduría clásica, generando soluciones sincretistas a menudo audaces. Su religión es algo muy personal e íntimo, compartida por un restringido círculo de amigos. A veces rechazan los cultos de la religión oficial, al precio de ser acusados de "paganismo". Hacia finales del siglo se asiste al triunfo de una poesía latina cristiana por mérito de Battista Spagnoli Mantovano, rebautizado como el "Virgilio cristiano".

Aventuras religiosas en el signo de la palabra

Los humanistas manifiestan cierta predilección por una religión centrada mucho más en los comportamientos éticos que en las prácticas devotas y las ceremonias. El suyo es un credo interior, elitista, de naturaleza filosófica más que teológica.

En esta como en otras vertientes Lorenzo Valla (1405-1457) muestra que no tiene prejuicios: en el diálogo *De voluptate* (luego *De vero falsoque bono*) intenta efectivamente llevar a cabo una atrevida conciliación entre el placer epicúreo y la perspectiva ultraterrena cristiana. Después de demostrar en los dos primeros libros del tratado que las virtudes de los estoicos no son las que mueven a los seres humanos, sino la búsqueda de lo útil, en el libro III resignifica el principio del placer en sentido trascendente, prefigurándole al verdadero cristiano los gozos del paraíso. La filosofía epicúrea de Lucrecio (*ca.* 99 a.C.-55/54 a.C.) convence profundamente también al poeta y soldado mercenario Michele Marullo Tarcaniota (1453-1500), quien muere, según la leyenda, cruzando el río Cecina con el *De rerum natura* en su alforja: sus *Hymni naturales* están transidos a la vez de naturalismo lucreciano y espiritualidad neoplatónica.

El De voluptate *de Valla*

La actitud preponderante de confianza antropológica tiende a acercar a la dimensión humana principios anteriormente abstractos, generando contradicciones de pensamiento más o menos manifiestas. En sus *Libri della*

famiglia, Leon Battista Alberti (1406-1472) equipara en varias ocasiones a Dios con la naturaleza, porque siente que la presencia de la segunda es más tangible y se puede identificar mejor. En cambio, en su célebre diálogo en latín que lleva por título *Religio,* uno de los dos interlocutores, Libripeta, sostiene la insensatez de las plegarias dirigidas a los dioses en el marco de una visión laica del mundo donde sólo el ser humano es el artífice de sus éxitos o fracasos.

La confianza en la naturaleza

Sospechas de irreligiosidad, confirmadas por costumbres paganizantes y una escasa devoción a la religión cristiana, les salen costando muy caras a los miembros de la Academia Romana. Fundada por Julio Pomponio Leto (1428-1497), alumno de Valla, en el curso de los años sesenta, la Academia se precia de contar con los nombres de humanistas ilustres como Filippo Buonaccorsi (1437-1496), conocido con el nombre de Callimaco Esperiente, y Bartolomé Sacchi (1421-1481), llamado *el Platina:* acusados de conspirar contra el Vaticano para instaurar una república, con el presunto apoyo del soberano musulmán Mahoma II (1432-1481), en 1468 caen prisioneros de Pablo II (1417-1471, papa desde 1464) y durante varios meses deben continuar en la cárcel de Castel Sant'Angelo sus discusiones literarias y la defensa de su pasión por la sabiduría de los antiguos.

Las acusaciones del Vaticano

Para algunos de ellos el culto de las letras se vuelve un auténtico culto paralelo, como lo atestigua la frase del filólogo y patricio véneto Hermolao Barbaro (*ca.* 1453-1493): "Conosco due signori: Cristo e le lettere" ["Conozco a dos señores: Cristo y la literatura"]. Según Lorenzo Valla, en cambio, para quien la lengua latina es un "sacramento", el cuerpo a cuerpo con la palabra de la Biblia es la única vía para vivir una auténtica experiencia religiosa: así pues, vuelve a traducir del griego al latín el Nuevo Testamento, corrigiendo los errores que desde siglos infectaban el texto sagrado en la *Vulgata* de san Jerónimo (*ca.* 347-*ca.* 420). El manuscrito que contiene sus "anotaciones" será un hallazgo de Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536) al inicio del siglo XVI en una abadía flamenca y, una vez impreso, desempeñará el papel de pionero de la moderna filología testamentaria, la disciplina que estudia la tradición y la interpretación de los libros de la Biblia.

Lorenzo Valla y la sacralidad del latín

En busca de una posible conciliación entre las verdades

En 1458 sube al solio pontificio el humanista Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464, papa desde 1458), que elige como nombre el de Pío, en homenaje al héroe del poema de Virgilio, "pío" por antonomasia: Eneas. En pleno Cuatrocientos la elección de Pío II, después de la de Tommaso Parentucelli (1397-1455, papa desde 1447), cultor de los estudios humanistas, elegido papa con el nombre de Nicolás V, representa el ápice del mo-

La elección de Nicolás V

vimiento humanista. En efecto, la principal preocupación de los humanistas ha sido siempre la de conciliar la sabiduría de los antiguos poetas y filósofos con la verdades cristianas. Entre virtudes paganas, valores terrenales y dogmas cristianos se lleva a cabo un debate que inviste fuertemente la dimensión ética de los intelectuales, que forman un conjunto alejado del conflicto e inclinado más bien al sincretismo de posiciones incluso aparentemente irreconciliables.

Ya Coluccio Salutati (1531-1406), siguiendo los pasos de Giovanni Boccaccio (1313-1375), había defendido las "fabulas" poéticas, revelando su capacidad de transmitir, bajo la corteza de las metáforas, verdades no distintas a las comunicadas por la filosofía y la propia Sagrada Escritura.

Las alegorías en la Eneida

En los dos últimos libros de las *Disputationes camaldulenses* (1472-1473), Cristoforo Landino (1424-1498) descubre, en cuanto filósofo, los sentidos alegóricos recónditos en la *Eneida,* leída como viaje del alma. Su interpretación secunda un interés idealista entonces dominante en Florencia gracias sobre todo a su amigo Marsilio Ficino (1433-1499): en su obra más célebre, la *Theologia platonica de immortalitate animorum* (1482), éste hacía el intento de crear una síntesis filosófica entre el pensamiento platónico, la filosofía de santo Tomás (1221-1274) y la religión cristiana.

Los humanistas no desarrollan una teología alternativa a la de la Iglesia, pero están orgullosos de una cierta autonomía de pensamiento, también en materia de fe, con respecto a los valores que propone el clero. Un escándalo particular provocan las 900 tesis filosófico-religiosas que el joven Pico della Mirandola (1463-1494) propone discutir en Roma en 1487 en presencia de Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) y de todo el consistorio de los cardenales: por medio de ellas Pico intenta una grandiosa síntesis de las principales opciones sapienciales elaboradas a lo largo del tiempo por las diversas civilizaciones, de los antiguos sacerdotes egipcios a los pitagóricos, de la cábala judía al pensamiento del filósofo árabe medieval Averroes (1126-1198), hasta los pensadores cristianos. Su búsqueda llegaba a admitir una pluralidad de caminos que llevan a una verdad común. Algunas de sus tesis, sin embargo, fueron declaradas herejes y su autor se vio obligado a refugiarse en Francia.

Experimentos y triunfo de una poesía cristiana

Algunos humanistas particularmente devotos de la religión "oficial" tratan de verter en las formas de la poesía clásica los contenidos cristianos. Maffeo Vegio, originario de Lodi, monje agustino habituado a cantar en versos latinos a los héroes homéricos y virgilianos, compone en los últimos años de su vida un pequeño poema épico de hagiografía cristiana: el *Antonias* (1427),

que narra con técnica y lengua virgilianas la vida de san Antonio, es el primer ejemplo de un género que luego fue practicado ampliamente.

El florentino Ugolino Verino (1438-1516) adapta en cambio la materia sagrada a un género breve y considerado menor: sus siete libros de *Epigrammi* son prevalentemente de temática religiosa. Ferviente defensor de la causa de Jerónimo Savonarola (1452-1498), el dominico que gobernó a Florencia de 1494 a 1498, Verino dedica al fraile una poesía "sobre la religión cristiana y la felicidad de la vida monástica" *(Carmen de christiana religione ac vitae monasticae felicitate),* que es una defensa a la vez de su fe en la religión y la poesía.

Las formas de la poesía clásica

Pero a quien le corresponde el indiscutido primado en este sector humanista es el fraile carmelita y poeta Battista Spagnoli (1447-1516), llamado *el Mantuano,* capaz de readaptar en ropaje cristiano muchas formas poéticas de la antigüedad. En su vastísima producción debe darse un relieve particular a las diez églogas reunidas en *Adolescentia* (1498): mostrando en el proceso de las composiciones un itinerario espiritual ejemplar, *el Mantuano* convierte uno de los géneros paradigmáticos de lo clásico en un instrumento original de edificación cristiana. En la cresta de la ola del juicio entusiasta de Erasmo de Rotterdam, que definió al *Mantuano* como el "Virgilio cristiano", este opúsculo se volverá pronto un *best seller* adoptado como clásico en las escuelas de media Europa. De su función propedéutica al estudio del latín sabemos también gracias a los recuerdos de Martín Lutero (1483-1546): "primero leí al *Mantuano,* luego me topé con Ovidio y Virgilio". También William Shakespeare (1564-1616) lo menciona a finales del Quinientos en una de sus comedias como autor de un auténtico gran tormento para los estudiantes. Así, *el Mantuano* hizo realidad la utopía de un humanismo cristiano, que influirá en los grandes autores del Renacimiento europeo más todavía que en los representantes italianos del humanismo cristiano del primer Quinientos: Jacopo Sannazaro (1455-1530), que compone el poema *De partu virginis* (1526), y Marco Girolamo Vida (1485-1566), autor de una versificación de la vida de Cristo (*Cristias,* 1527).

La Adolescentia *del* Mantuano

Véase también

Historia "Las inquietudes religiosas", p. 228.
Filosofía "Nicolás de Cusa, docta ignorancia y filosofía de lo infinito", p. 307; "Pico della Mirandola: filosofía, cábala y el proyecto de la *concordia universalis*", p. 340.
Literatura y teatro "La predicación", p. 546; "Poesía religiosa: las loas", p. 550; "Fiestas, farsas y representaciones sagradas", p. 560.
Artes visuales "Un nuevo tipo de artista", p. 662.

LA PREDICACIÓN

SILVIA SERVENTI

El Cuatrocientos se caracteriza como el siglo del humanismo y redescubrimiento de los clásicos; sin embargo, no ha de olvidarse que también se da un redescubrimiento paralelo de los escritos de los Padres de la Iglesia. En este periodo las órdenes religiosas, siendo las mendicantes las primeras de todas, experimentan un gran movimiento de reforma, conocido con el nombre de Observancia, entre cuyos protagonistas están el franciscano Bernardino de Siena y el dominico Jerónimo Savonarola.

EL HUMANISMO CRISTIANO

El Cuatrocientos se caracteriza, sobre todo en Italia, por ser el siglo del humanismo y el redescubrimiento de los clásicos; pero desde el principio este interés suscita una discusión sobre el carácter inconciliable entre pensamiento pagano y pensamiento cristiano, como lo manifiesta el debate en el que están involucrados el conocido humanista Coluccio Salutati (1331-1406) y el cardenal Juan Dominici (*ca.* 1357-1419). Sin embargo, ya desde sus orígenes —como se ve bien en un "pre humanista" como Francesco Petrarca (1304-1374), dividido entre el amor a Cicerón (106 a.C.-46 a.C.) y Séneca (4 a.C.-65 d.C.), por un lado, y a san Agustín (354-430), por otro— el estudio de los autores paganos jamás está separado del estudio de la Biblia y de los grandes escritores cristianos. Los Padres orientales y occidentales de la Iglesia son ahora preferidos a los grandes doctores del Doscientos como Tomás de Aquino (1221-1274) y Alberto Magno (*ca.* 1200-1280), y vuelven a ser leídos en sus escritos originales sin ser ya simplemente disfrutados por medio de obras enciclopédicas o florilegios. Nace una nueva figura de intelectual y también de predicador: el humanista sustituye al teólogo y por tanto no asombra que literatos laicos se dediquen a componer sermones. Es el caso particularmente de humanistas que pertenecen a la Compañía de los Magos de Florencia como Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo y sacerdote, pero también de laicos como Giovanni Nesi (1456-1506), Nicolás Maquiavelo (1469-1527) y Filippo Carducci (siglo XV). Esta participación más activa y personal en la vida religiosa confluirá luego en la *devotio moderna,* una corriente de profundización espiritual, de origen flamenco, que subraya la centralidad de la lectura directa de las Sagradas Escrituras y exalta la vía de la imitación de Cristo, según cuanto se afirma en el conocido librito *De imitatione Christi,* atribuido a Tomás de Kempis (*ca.* 1380-1471).

El interés por los Padres de la Iglesia

El movimiento de las Observancias

El siglo XV se caracteriza además por un vasto movimiento de reforma, que involucra a las principales órdenes religiosas, y en particular a las órdenes mendicantes, conocido con el nombre de Observancia. En el caso de los Hermanos Menores, son sobre todo Alberto da Sarteano (1385-1450), Bernardino de los Albizzeschi de Siena (1380-1444), Juan de Capistrán, (1358-1456) y Jacobo de la Marca (1393-1476) quienes lo difunden, mientras que por lo que se refiere a la orden de los predicadores es fundamental la acción del ferrarense Jerónimo Savonarola (1452-1498). Son éstos los nombres de los grandes predicadores itinerantes que las confraternidades y las catedrales se disputan y cuya palabra se preocupan de recoger los oyentes, sea en auténticas *reportationes,* como en el caso de san Bernardino, sea en cuadernos de apuntes en los que las predicaciones se unen a las obras de devoción. Nace así la literatura devocional y catequística de factura laica en la que las normas de la vida cristiana a menudo se traducen en términos mercantiles y utilitarios, tanto que hacen que se hable de *religion tarifée* o "contabilidad de la vida espiritual". En el caso de san Bernardino, además de las *reportationes* en lengua vulgar llevadas a cabo por los oyentes, de algunos ciclos de prédicas poseemos el texto latino redactado por él mismo, como el ciclo cuaresmal *De christiana religione* (1429-1436) y el *De Evangelio aeterno* (1436-1440): este doble testimonio es particularmente significativo puesto que permite comprender el hiato que existe entre predicador y oyentes. Los temas centrales de la predicación de san Bernardino, y en general de la predicación del siglo XV, son la usura, la pacificación social y la ética conyugal, poniendo especial atención en los hábitos sexuales. Los martillazos de los frailes no fueron inútiles si se piensa que precisamente gracias a ellos se llegará en la segunda mitad del siglo a la fundación de los montepíos.

Reportationes *y cuadernos de apuntes*

Para persuadir a sus oyentes, Albizzeschi recurre a técnicas teatrales y a herramientas concretas como la tablilla con el nombre de Jesús, mostrada a menudo al público, y la hoguera de las "vanidades" al término de la predicación. A menudo hace referencia a las actividades artesanales y a la experiencia concreta de los oyentes y también, cuando trata de temas elevados, se preocupa de ayudar a la audiencia remitiendo a imágenes reales o alegóricas que facilitan el aprendizaje de su enseñanza y la memorización de los oyentes. Si la primera mitad del siglo XV se caracteriza por la acción de estos famosos predicadores que desarrollan al máximo sus potencialidades mímico-teatrales ínsitas en el hecho de la predicación, en la segunda mitad del siglo prevalece en la predicación una orientación didáctico-catequística que lleva a la edición de los sermonarios latinos de los predicadores más conocidos de la época. En tales escritos se nota una simplificación de la

El caso de san Bernardino

compleja estructura del sermón medieval en favor del desarrollo de la exposición de temas éticos también desligados de la liturgia. En esta dirección se mueve también la predicación de Savonarola, que se caracteriza fuertemente por la profecía y el compromiso político. Sobre todo a partir de 1494 Savonarola constituye un punto de referencia en la difícil situación política y social que se creó en Florencia después de la fuga de los Médici: en particular con los ciclos de sermones sobre algunos libros bíblicos como Ageo, los Salmos y Job, exhorta a la reforma del Estado, que debe fundarse en un principio de legitimidad. La predicación de Savonarola se caracteriza por un estilo profético y apocalíptico absolutamente peculiar y para el fraile ferrarense también resulta fundamental la obra de algunos oyentes, el más conocido de los cuales es el notario florentino ser Lorenzo Violi (1464-¿?), taquígrafo y editor de los mayores ciclos de predicaciones.

Temas éticos

El movimiento de la Observancia involucra muy pronto también a las ramas femeninas de las órdenes a través de una relación de predicación y dirección espiritual conducida mediante las cartas. Aquella tradición de "madres espirituales" que inició en el siglo XII con las doctas benedictinas alemanas prosiguió en el siglo XIV italiano con Ángela de Foligno (*ca.* 1248-1309) y Catalina de Siena (1347-1380), pero ahora se prolonga hasta incluir a un número cada vez mayor de monjas, como santa Catalina de Bolonia (Catalina Vigri, 1413-1463) o Tommasina Fieschi (*ca.* 1448-1534), y terciarias, como Domenica Narducci da Paradiso (1473-1553).

Las "madres espirituales"

Si por lo que se refiere a la predicación de la primera poseemos sólo testimonios indirectos, en el caso de las otras dos nos han llegado algunos textos que muestran cómo representan dos rostros de la experiencia femenina dominica. La primera, claustral, une las técnicas del *sermo modernus* a la tradición monástica de la *lectio divina,* mientras que la segunda, seguidora de Savonarola, es autora de sermones visionarios que resienten las imágenes pictóricas y el teatro sacro de esa época. Sin embargo, mientras que en los sermones de las dos dominicas es central la función de la Biblia, el sermón pronunciado por Vigri el Jueves Santo antes de morir tiene su punto de arranque en el íncipit de una loa iacoponica para tratar de la nobleza del alma. Más allá de estas diferencias, ha de notarse que lo que más caracteriza la predicación femenina es el tipo de audiencia: en efecto, en la mayor parte de los casos esta predicación se desarrolla dentro de los monasterios y está orientada a la instrucción de las hermanas y sólo excepcionalmente se dirige también al exterior.

Los sermones sueltos y semidramáticos

Dignos de notarse son los sermones "a granel" característicos del siglo XV, bien que hundan sus raíces en la tradición de la predicación macarrónica

medieval tardía a partir del famoso Juan de Vicenza (*ca.* 1200-*ca.* 1260), recordado en la *Cronica* de fray Salimbene (1221-1288), quien había desarrollado un lenguaje muy suyo. En este tipo de predicación expresionista se distinguen sobre todo el dominico Gabriele Barletta (¿?-post 1480) y el franciscano Bernardino de Feltre (1439-1494), mientras que por lo que se refiere a otros predicadores, como Bernardino de Siena, Jacobo de la Marca o Roberto Caracciolo da Lecce (*ca.* 1425-1494), las *reportationes* en *latinus grossus* se deben a los taquígrafos y no a una selección consciente hecha por el predicador.

Comunes a buena parte de los grandes predicadores itinerantes del siglo, y característicos de Caracciolo —quizá el más conocido imitador del estilo bernardiniano—, son los llamados "sermones semidramáticos", en los que el predicador modifica su propia voz para dramatizar los episodios bíblicos. Estrechamente relacionado con este uso puede considerarse el desarrollo que experimenta la representación sacra florentina por impulso de Antonino Pierozzi (1389-1459, arzobispo de Florencia desde 1426), tanto que se convierte en una verdadera y auténtica predicación en forma de teatro.

El contexto europeo

Las figuras que más destacan en el ámbito europeo son las del dominico Vicente Ferrer (1350-1419) y Juan Gerson (1363-1429), teólogo y canciller de la Universidad de París. Ferrer es uno de los mayores predicadores itinerantes y su actividad incluye diversos países, entre los que se encuentran España, donde desarrolla también una importante acción política, Francia, Italia, Suiza y los Países Bajos. Al parecer siempre ha predicado en su lengua materna, el valenciano, aunque algunos de sus sermones serán traducidos luego al latín: precisamente por esto, dado que a menudo los oyentes no comprendían su lengua, era fundamental la capacidad que él poseía de combinar voz y gestos haciendo del sermón un *performance* dramático. Como por lo que se refiere a los otros grandes predicadores italianos recordados anteriormente, su palabra era recogida *por* los oyentes mediante *reportationes,* pero en su caso poseemos un testimonio extraordinario en el retablo del monasterio de Santo Domingo de Valencia, que ahora se encuentra en el Museo de Belias Artes de esa ciudad. Aquí Ferrer está representado mientras predica en la iglesia con dos taquígrafos a sus pies, uno que descansa y otro que escribe, según la usanza que entonces se tenía de escribir por turno. La obra de su casi contemporáneo Gerson tiene un carácter muy diverso: en efecto, él no es un predicador popular, pero se caracteriza como director espiritual; no por nada sus escritos sobre la *discretio spirituum* están a la base de la llamada "ciencia de los santos", que se desarrollará plenamente entre el Quinientos y el Seiscientos.

Ferrer y Gerson

Las características de la predicación pretridentina

La predicación en el siglo XV se desarrolla entre los dos polos que son el sermón medieval y la oratoria humanista, pero sin llegar a la formulación de un nuevo modelo de oratoria sagrada, que sólo se tendrá en el Quinientos. Los grandes predicadores del siglo XV se limitan efectivamente a refundir el sermón medieval volviéndolo más simple y popular, y no se preocupan de profundizar en el plano teórico las relaciones entre su propia elocuencia y la nueva oratoria humanista. Así se tienen, sobre todo en la segunda mitad del siglo, casos híbridos, en los que las estructuras del sermón temático se revisten de una pátina humanista —constituida esencialmente por citas de autores clásicos—, que se colocan al lado de la oratoria sagrada de gusto humanista practicada en las confraternidades y en la Capilla Pontificia *coram Papam* o en el Concilio de Constanza y Basilea.

Véase también
Literatura y teatro "La religión de los humanistas", p. 542.

POESÍA RELIGIOSA: LAS LOAS

Stefano Cremonini

También en el Cuatrocientos continúa la tradición de la loa lírica, que junto con la representación sacra constituye una de las expresiones más vivaces de la fervorosa devoción de laicos y religiosos. En efecto, ateniéndonos a los testimonios de los muchos libros de loas que han sobrevivido, éstas eran leídas y cantadas sea en las confraternidades laicas sea en los monasterios y conventos. En los textos encontramos los mismos temas que ya estaban presentes en la producción de los siglos XIII y XIV: la insistencia en la Pasión salvífica de Cristo, la invitación apremiante a la conversión, la alabanza de la Virgen y los santos.

La difusión de la loa en el Cuatrocientos

La procesión de los Blancos

El Bajo Medievo es la época de las grandes manifestaciones colectivas de la religiosidad popular: el siglo XIV se cierra con el gran movimiento penitencial de los Blancos, durante el cual miles de hombres y mujeres, vestidos de blanco, atraviesan las ciudades siguiendo al crucifijo e invocando la

paz sobre todo el mundo. Los penitentes cantan algunas loas, entre las que se encuentra la célebre *Misericordia, eterno Dio,* en la que resuenan temas como la necesidad del arrepentimiento, la exhortación a la humildad, la poderosa intersección de la Virgen María. Al lado de esta dimensión colectiva del canto de las loas, que continúa en los encuentros periódicos de las confraternidades laicas, existe también una dimensión privada de su recepción, que sobre todo afecta al público femenino. El dominico Juan Dominici (*ca.* 1357-1419) y su hermano de orden Antonino Pierozzi (1389-1459, arzobispo de Florencia desde 1446) recomiendan a sus hijas espirituales que dirijan a Dios "oraciones, loas, himnos u otras plegarias" o que canten "alguna loa en voz baja".

Los mayores centros de producción de loas son Venecia en la primera parte del siglo XV y Florencia a partir de los años cincuenta en adelante.

Leonardo Giustinian y la loa en la Italia septentrional

El primer laudógrafo de inicios del siglo XV es el patricio veneciano Leonardo Giustinian (*ca.* 1388-1446), hermano menor de Lorenzo (1381-*ca.* 1456), que en 1451 se convierte en el primer patriarca de la Serenísima. Discípulo de Guarino Guarini (1374-1460), Leonardo es un humanista importante, pero su fama queda ligada sobre todo a la producción poética en lengua vulgar, sea profana (con las popularísimas cancioncillas, llamadas precisamente "justinianas") que sacra. Giustinian compone la letra y la música de sus loas espirituales, cuya edición príncipe se remonta a 1474. Muy pronto su estilo es imitadísimo, tanto que respecto de muchos textos hoy resulta difícil decir si se trata de productos suyos o de algún epígono hábil. Entre las loas sobre las cuales no parece haber dudas de atribución han de recordarse *O Iesù dolce, o infinito amor, Veniti tuti al fonte di Iesù, Spirito Sancto amore, Madre che festi colui che te fece.* Probablemente se atribuye a Giustinian también la difundidísima loa *L'amore a mi venendo,* que incluso algunos libros de loas atribuyen a Iacopone da Todi (1230/1236-1306) y a Bianco de Siena (*ca.* 1350-*ca.* 1410).

Atribuciones inciertas

Entre los compositores de loas del área de Padua del siglo XV es necesario recordar al menos a Catalina Vigri de Bolonia (1413-1463), monja clarisa, autora del tratado místico *Le sette armi spirituali* y de 12 loas, en las cuales es evidente el influjo de Iacopone y de la más actualizada producción véneta y florentina, y a Giovanni Pellegrini (siglo XV), ferrarense que entró ya anciano en la orden de los jesuitas.

La loa en Florencia

La tradición de la loa espiritual en Florencia hunde sus raíces en las prácticas devotas de las confraternidades laicas de Laudesi y Disciplinati, bastante

Laudesi y Disciplinati

activas en la ciudad desde el Doscientos. Todavía se conservan sus estatutos, que contenían las prescripciones y las tareas propias de los miembros de la confraternidad, y varios libros de loas, cuyos ejemplares más esplendidos son los de las compañías del Santo Spirito y de San Gilio, que se remontan, respectivamente, a 1330 y *ca.* 1380. Pero mientras en estas antologías del siglo XIV las loas son anónimas la mayoría de las veces, en el XV emergen algunas personalidades individuales de laudógrafos, entre los cuales destacan particularmente Feo Belcari, Francesco d'Albizzo, Lucrecia Tornabuoni y su hijo Lorenzo de Médici, Castellano Castellani.

Feo Belcari

Feo Belcari (1410-1484) escribe en lengua vulgar textos místicos, sonetos, dramas sacros, hagiografías (entre las cuales se encuentra la célebre *Vita del beato Giovanni Colombini*) y más de 130 loas, que lo hacen el escritor religioso más prolífico e influyente del Cuatrocientos florentino. Las loas, reunidas por su expresa voluntad en antologías que contienen exclusivamente sus obras en verso, tienen luego, a partir de 1486, varias ediciones impresas. Compuestas en gran variedad de metros (de la balada al serventesio, de la sexta rima a la octava), se entonaban siguiendo la melodía de líricas profanas, según la costumbre, bastante difundida en el Cuatrocientos, del "cántese como". A veces, el texto de referencia se reescribía incluso en clave espiritual, conservando algunas imágenes o palabras-rima que experimentaban un cambio de registro: en este caso se tenía el *contrafactum* o "travestismo espiritual". Belcari desarrolla en sus loas todos los temas más difundidos de la espiritualidad de la Baja Edad Media: la invitación a la conversión que Cristo y los ángeles dirigen al pecador; el gozo por la conversión ocurrida y la reestablecida comunión con Dios; la narración de episodios de la vida de Cristo, de María y de los santos; la exhortación a la penitencia, al fervor en la plegaria y al desprecio del mundo; la paráfrasis y el comentario de textos espirituales. La cultura teológica del autor es asaz vasta pero su preferencia la tiene una lectura mística de la palabra de Dios. Entre las loas belcarianas más conocidas y difundidas de esa época es necesario recordar *Da che tu m'hai, Dio, el cor ferito,* auténtico compendio de teología dogmática en verso, en el que Dios mismo se presenta al alma con las palabras de la Sagrada Escritura y de la especulación escolástica; *Chi si veste di me, carità pura,* otra loa de notable densidad teológica sobre el tema del amor divino, que en 1467 envió Feo a Pablo II (1417-1471, papa desde 1464); *Udite matta pazzia* y *Mosso da santa pazzia,* que constituyen un díptico, de clara inspiración iacoponea, sobre la locura del mundo contrapuesta a la "santa estulticia" de quien sigue a Dios; *O beato Giovanni iesuato* y *Beata sono et per nome Villana,* dos largas loas narrativas dedicadas respectivamente a Giovanni Colombini (1304-1367), fundador de los Gesuati, y a la bienaventurada Villana de' Botti (1332-1361).

Los temas más difundidos

También del de otra manera poco conocido Francesco d'Albizzo (siglo XV) reportan las antiguas estampas muchas loas —un centenar—, casi

descuidadas en su totalidad por la crítica. Se trata, por el contrario, de textos interesantes, entonados a veces siguiendo la melodía de líricas profanas francesas o españolas, y que varían los acostumbrados temas laudatorios recurriendo a episodios inusuales de la Sagrada Escritura, y hasta a los Evangelios apócrifos y la historia profana. Particularmente relevantes son las loas santorales (cerca de un tercio del total), dedicadas a menudo a los santos protectores de Florencia.

Las loas de D'Albizzo

Lucrecia Tornabuoni (1425-1485), esposa de Pedro de Médici (*ca.* 1414-1469) y madre de Lorenzo *el Magnífico,* es autora de cinco poemitas sagrados y ocho loas. Los primeros, en tercetos o en octavas, narran episodios bíblicos escogidos ciertamente por la noble señora después de prudente reflexión: así pues, tenemos la *Vita di santo Giovanni Battista,* patrón de Florencia; la *Istoria di Judith vedova ebrea,* la *Storia di Ester Regina* y la *Istoria della devota Susanna,* centradas en las vicisitudes —no carentes de valor político— de tres ilustres mujeres del Antiguo Testamento; finalmente, la *Vita di Tobia,* personaje bíblico ejemplar por su paciente fidelidad a la voluntad divina. Lucrecia prefiere concentrarse sobre todo en el sentido moral de la Sagrada Escritura, para impartir a sus lectores una enseñanza concreta e inmediata. Las loas son una relectura de los episodios más importantes del Nuevo Testamento: la Natividad, la Pasión, la Resurrección, Pentecostés. Bastante fiel a la letra de la Biblia y a la tradición de la himnografía del latín medio, Lucrecia emplea la mayoría de las veces versos breves que dan a las loas un ritmo vivaz y a veces apremiante.

La actividad de Lucrecia Tornabuoni

Con Lorenzo de Médici (1449-1492) y Castellano Castellani (1461-*ca.* 1519), a los que se asociará al menos Bernardo Giambullari (1450-1520), nos encontramos ya en el final del siglo, cuando Florencia se ve sacudida por la encendida predicación del fraile ferrarense Jerónimo Savonarola (1452-1498).

Lorenzo de Médici

El poliédrico señor de Florencia es autor de nueve loas, cuya mayor parte fue compuesta durante la Semana Santa de 1491 (año en que se pone en escena también su *Rappresentazione di san Giovanni e Paolo*). Si las tres loas más antiguas —que, de acuerdo con algunos estudios, se remontan a los años setenta—, así como los juveniles *Capitoli* y el poemita *De summo bono* (1473), a veces se resienten de la *pia philosophia* de Marsilio Ficino (1433-1499), en los textos de la madurez Lorenzo, influido probablemente por la espiritualidad de Savonarola, regresa al seno de la más ortodoxa tradición laudatoria de las ciudades, con la referencia directa a la Sagrada Escritura y a los Padres de la Iglesia y la apropiación de estilemas tomados de Iacopone, Feo Belcari, y hasta de su madre Lucrecia.

Diversa es la poesía de Castellano Castellani, autor también de representaciones sagradas y de *Evangeli per la Quaresima* en rima, al que la crítica más reciente atribuye unas 50 loas. Además de arriesgarse a reescribir loas belcarianas, Castellani compone travestismos espirituales de

La poesía de Castellani

los cantos carnavalescos entonces en boga en Florencia, escandidos por la presencia constante y casi obsesiva de temas como el pecado, el castigo, la fugacidad del tiempo y lo efímero de los bienes terrenales. Algunos estudiosos han atribuido a Castellani también la difundidísima *Canzona de' morti, Dolor pianto e penitenzia/ci tormenta tuttavia,* atribuida a menudo a Antonio Alamanni (1464-1528).

Jerónimo Savonarola

En 1482 llega a Florencia, procedente de su nativa Ferrara, un joven fraile dominico de fervorosa elocuencia y furor profético: Jerónimo Savonarola. Permanecerá ahí cinco años, para luego regresar en 1490. Durante su primera estancia, entre 1483 y 1485, Savonarola crea un manuscrito, hoy conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (S.P.II.5), con esquemas de predicaciones, apuntes y extractos de lecturas personales. Transcribe también 20 poesías, 12 de las cuales compuso él mismo a partir de 1472, entre las que se cuentan cuatro loas influidas claramente por la tradición florentina y en particular belcariana. Savonarola, inflexible moralizador de la demasiado mundana sociedad florentina, está convencido profundamente de que la poesía no debe esconder "la verdad de la fe con discursos lisonjeros y la ficción de los paganos": por esta razón concluye su *Apologetico sull'indole e la natura dell'arte poética* (1491) con una exhortación dirigida a los poetas a fin de que huyan de la "superstición de los ídolos" y vuelen "hacia la cruz de Cristo, hacia su simplicidad y humildad".

Véase también

Literatura y teatro "La religión de los humanistas", p. 542; "Fiestas, farsas y representaciones sagradas", p. 560.

Teatro

EL REDESCUBRIMIENTO DEL TEATRO CLÁSICO Y EL TEATRO HUMANISTA

LUCIANO BOTTONI

La comedia humanista, en su versión goliardesca, redescubre befas e intrigas de la tradición de Plauto y Terencio y usa el registro cómico para parodiar los mismos ideales del humanismo así como las deformaciones del saber académico: el eros hace transgredir el estudio, la fidelidad conyugal, las obligaciones eclesiásticas, hasta imponerles sus exigencias al deseo de gloria y a la generosidad afectiva. Este teatro cede finalmente el paso a los primeros montajes de Plauto, mientras que la tragedia, pese a consolidar su estructura formal, sigue siendo sobre todo un ejercicio retórico.

LA COMEDIA HUMANISTA ENTRE ESTROS GOLIARDESCOS Y PARÓDICOS

La tradición del teatro cómico latino no había experimentado una interrupción total en el curso del Medievo y las escuelas salvaguardaron la fama de un Terencio (195/185 a.C.-*ca.* 159 a.C.) "pedagógico" y la misma exuberancia escabrosa de un Plauto (*ca.* 254 a.C.-184 a.C.). En los primeros años del siglo XV, en la ciudad-Estado animada por las experiencias civiles de las primeras señorías, el mito de la *res publica* alimenta así la naciente cultura del humanismo, pero el sueño de una reconquista de lo antiguo no inviste directamente el teatro.

El interés en la comedia humanista —todavía una década después del descubrimiento hecho en 1429 por Nicolás de Cusa (1401-1464) de 12 comedias inéditas de Plauto— ciertamente sobrevive en los ambientes universitarios, donde, sin embargo, el estro goliardesco se aventura con los enredos de las burlas más para parodiar los ideales humanistas que para cultivar sus deseos y ansias de libertad.

Un juego desmitificador

Este juego desmitificador respecto del saber humanista ya queda en evidencia —pese al moralismo pedagógico declarado en el prólogo— en el *Paulus,* que el veinteañero Pier Paolo Vergerio (1370-1444), lector de lógica en Bolonia, compone en 1390, antes de pasar al servicio de la curia romana. El protagonista del *Paulus,* un joven estudiante universitario, decide de buenas a primeras, inspirado por un sueño nocturno, abandonar

El Paulus *de Vergerio*

su conducta disipada y estéril para dedicarse al estudio en cuerpo y alma; pero en cuanto el criado Erote le sugiere posponer su conversión, el joven se rinde, empeñando libros y ropa para organizar una cena con muchachas disponibles. En vano trata de oponerse su ex preceptor, el viejo criado Stico; el emprendedor Erote se cuela en casa de la alcahueta Nicolosa, prometiéndole enriquecerla si su hija Orsola se pone a disposición de su patroncito. Incluso consigue probar antes que nadie "con cuanta pericia hace su oficio"; con fingido desinterés aconseja luego que la doncella finja que es virgen. Erote le cuenta a su colega Papide el resultado de la cena, cómo la astuta Orsola se había olvidado de comportarse como una virgen, y se jacta de su satisfacción por arrastrar a los ricos patroncitos "al hospicio de los pobres". La acción se interrumpe a causa de un nuevo giro en los actos tercero y cuarto: la propuesta de Erote de desafiar su propia astucia, después de haber conseguido la victoria sobre la alcahueta, haciendo una nueva broma a expensas del temible patrón de Papide. Al rehusar su compadre considerar que "también la zorra termina en el matadero", la réplica de Erote confirma la moral de un humanismo satírico con carácter de cinismo burlón: "¡Pero las que más nos caen son ovejas!"

La *Poliscena,* atribuible al canciller aretino Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), se puede ubicar en los primeros años del siglo XV; si bien la comedia se nutre de Terencio para regularizar la forma cómica, la vicisitud se verbaliza en prosa, no se vincula con obligaciones de tiempo o espacio y acepta elementos satíricos contra los frailes predicadores. En el marco de la consabida tipología de un padre avaro, de un hijo derrochador, a quien secundan los criados y los alcahuetes, la trama ve que el joven Gracco recurre a la astucia de Gurgulione y a la disponibilidad de Tarantara para obtener una cita con la enamorada Poliscena: luego serán las amenazas de la madre las que convenzan al seductor a que contraiga nupcias.

Crónicas escandalosas y alegorías en comedia

A una vicisitud de actualidad parece referirse en cambio el bergamasco Antonio Barzizza (1401-1444), estudiante en Bolonia en la primera mitad de los años veinte; su *Cauteraria* abandona programáticamente toda confrontación con los módulos terencianos poniendo en un diálogo en prosa la crónica de una traición y una venganza familiares. La comedia con rápidos cambios de escena —subrogado de los cinco actos— escenifica el amor de Scintilla, mujer del atontado Bracco, por el joven sacerdote Auleardo: aconsejada por su criada, la mujer finge que se siente mal para que el sacerdote acuda a su lecho, pero el celoso marido, puesto en guardia por el criado Granulo, sorprende a la mujer en flagrante adulterio y obliga a la adúltera a dejarse atar sobre la mesa para no contaminar el tálamo con una relación al

La Cauteraria *de Barzizza*

mismo tiempo amorosa y reparadora. La venganza socarrona de Bracco —que suele matar a sus esposas a bastonazos— es la de marcar con fuego a la consorte, solución que exalta con una sentencia ferozmente sádica: "No te castigo a ti, sino a la parte del cuerpo que ha errado: ¡añado fuego al fuego!" Sólo la intervención armada le permite al sacerdote Auleardo pactar a favor de la mujer la posibilidad de "pecar impunemente" y con un banquete se festeja el acuerdo.

En Bolonia aparece también la *Philodoxeos fabula* o *Comedia di Filodoxia* cuya pesada trama alegórica recoge en 1424 no ya la crónica local de actualidad sino que ambienta en un escenario romano las consideraciones éticas de Leon Battista Alberti (1406-1472), entonces estudiante de derecho canónico. El contrastado amor del joven por Doxia —la gloria— desenlaza en prosa una trama original y dramática, complicada por las intrigas del rival Fortunio y resuelto sólo por la intervención de Cronos, el Tiempo, que compone los altercados y supera toda dificultad aparente gracias a la anagnórisis.

Del modelo de Plauto saca provecho la *Philogenia*

En tanto, en los años treinta, además de la recuperación de las comedias de Plauto, tiene lugar el hallazgo en Maguncia de un corpus de Terencio provisto del comentario de Donato (siglo IV). Este renovado contacto filológico e interpretativo con la comedia antigua se puede ver en la *Philogenia,* compuesta en Pavía por el humanista de Parma Ugolino Pisani (1405-1450) durante su aprendizaje académico de jurisconsulto.

La apropiación de la comedia antigua

En las 15 escenas en prosa de la comedia el esquema cómico de matriz plautina se vuelve al mismo tiempo inspirada invención expresiva, vitalidad dialógica y coherencia técnica. A la ingenua y sensual protagonista, seducida por el vividor Epifebo, la esconde el amante en casa de amigos con el pretexto de sustraerla a las pesquisas de los esbirros; en efecto, Filogenia termina relegada y entregada a los compañeros de Epifebo. Éste, para deshacerse de sus propios compromisos, convence a la doncella de casarse con el maleducado Gobio, consigue el aval del confesor Prodigio, reservándose la posibilidad de frecuentar sin ningún problema a la doncella.

El juego zumbón de la escena —resaltado por el realismo cínico de progenitores y criados, la conveniencia de sacerdotes y rufianas— deja aflorar de la tensión erótica inicial de los enamorados una epicúrea o utilitarista voluntad de placer: la misma Filogenia se entrega, no porque Epifebo finja que de otra manera se va a morir, sino porque desde jóvenes "el cuerpo está hecho para el amor". Por su parte, el sacerdote Prodigio absuelve a la doncella, rea de haber cedido a los deseos de muchos, argumentando que no hay pecado "si a tal turpitud te ha impulsado, no la voluntad, sino la necesidad".

El moralismo de Frulovisi y la falta de escrúpulos de Piccolomini

Cinco comedias (*Corollaria, I due Claudi, Emporia, Simmaco* y *Oratoria*) escribe en prosa en Venecia el preceptor ferrarense Tito Livio de Frulovisi (*ca.* 1400-*ca.* 1456), organizando su representación entre 1432 y 1435 con ocasión de fiestas públicas y auspiciando en vano la posibilidad de integrarse entre los entretenimientos predilectos de la sociedad culta. Frulovisi toma de modelos latinos las tramas convencionales en las que el criado secunda las iniciativas eróticas de su joven amo; en estos esquemas, a menudo farragosos y desordenados, inserta motivos novelescos y aventureros haciendo referencias a la actualidad: en la *Oratoria* aparece un fraile tartufo y seductor satirizando, con severo moralismo, a un dominico antagonista suyo.

Muestran en cambio un notable dominio del módulo clásico —vertido en versos senarios yámbicos capaces de hacer eco a las joviales situaciones creadas por Plauto— las 18 escenas en las que se desarrolla *Chrysis,* comedia escrita en Núremberg en 1444 por Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464, papa desde 1458 con el nombre de Pío II). La trama, preparando una burla de burdel, llama al escenario a dos jóvenes clérigos, Diófanes y Teóbulo, uno

Chrysis

enamorado, el otro más escéptico, quienes deciden preparar una cena a sus amantes en casa de la alcahueta Cantara. Pero las jóvenes cortesanas Cassina y Criside no desdeñan las propuestas del sobrio Carino y del entrado en años Sedulio, la pareja rival que se presenta anticipadamente; los otros siguen contrariados y, por despecho, se van, mientras la alcahueta, inducida por el criado Libifante, acoge furtivamente a los sustitutos. Los quisquillosos Teóbulo y Diófanes deciden primero no gastar más dinero en las prostitutas, pero luego terminan dejándose convencer por su inocencia. La *máxima moral,* irónica y mercantil, exalta una desenvuelta amoralidad que sirve para equilibrar el elogio del celibato: “Cada día celebramos nuevas nupcias; si una amiga nos place, regresamos; si no nos place, cambiamos de ruta”. A contrapunto, también Criside, aspirando al de cuerpo firme, ha decidido “buscarse cada día nuevos amantes”.

La experiencia cultural del teatro humanista en su alternar perspectivas morales-pedagógicas e intentos paródico-satíricos —que no rehúyen motivos obscenos derivados de las farsas goliardescas—, cede el paso en la segunda mitad del Cuatrocientos a las ediciones, traducciones y representaciones de Plauto y Terencio: en Florencia, para el carnaval de 1476, los alumnos de Gior-

Ediciones, traducciones y representaciones de Plauto y Terencio

gio Antonio Vespucci preparan un recitado en latín de la *Andria;* para las fiestas de Navidad de Roma, en 1486 Pomponio Leto (1428-1497) dirige la representación del *Epidicus* de Plauto; en mayo de 1488 se ponen en escena en Florencia los *Menaechmi* con el prólogo preparado por Angelo Poliziano (1454-1494) —aunque en Ferrara la misma

comedia había sido representada en lengua vulgar dos años antes—. Del talante clásico se fortalece el *Epirota* (1483), comedia del patricio veneciano Tomás Medio (siglo XV), que introduce en la escena a una Pánfila entrada en años que se derrite de amor por el joven Clitofane, ya amante de Antifile, pero tomado como rehén por un tío; la solución la garantizará precisamente la llegada del Epiro de un aspirante providencial a la mano de Pánfila. Hacia finales del siglo hace eco a Plauto y sobre todo a Terencio en una anónima *Aetheria* que representa en versos senarios el consabido matrimonio contrastado entre la pareja Orchite/Clarimena; al término de los cinco actos que se han vuelto canónicos, el diligente amigo Filebo, después de haber soñado su boda con Eteria, la bella diosa del éter, encontrará sus rasgos en la hermana de Orchite, volviendo verdadero su sueño. La vicisitud es interpretada quizá como una amable parodia de la fábula de Amor y Psique, trasladada al ámbito cómico entre préstamos de dinero y mezquinas contrataciones.

El género trágico: una reactualización retórico-celebradora

Si bien es cierto que es más elitista que la comedia, la tragedia se practica sobre todo como ejercicio retórico en el que se macera la educación humanista; su estructura formal consolida en el Cuatrocientos los esquemas, las temáticas, el ritmo trágico y el lenguaje del modelo Séneca, garantizando una apertura —alusiva más que directa— a la actualidad.

La Progne *de Correr*

De notable fama literaria gozó la *Progne* del veneciano Gregorio Correr (1411-1464), compuesta como ensayo de dramaturgia en 1427. La tragedia, estructurada en cinco actos con cuatro coros, desarrolla el tema de la tiranía con el ojo puesto en los Visconti, arrogantes señores de Milán; las desventuras apocalípticas —preanunciadas en el primer acto como inminentes en el palacio de Tereo— se materializan al inicio del relato mentiroso del rey, que ha violado a su cuñada Filomena; en el cuarto acto mensajero y coro narrarán el horrendo delito cometido por la reina Progne: para vengar a su hermana ha matado a su pequeño hijo, sirviéndoselo como platillo a su esposo.

Mientras Correr se inspiraba en el mito de Ovidio, el notario florentino Leonardo Dati (1408-1472) puebla su tragedia *Hiempsal* (1442) con personajes históricos y alegóricos. Son precisamente devastación y traición, convocadas por Erebo y Envidia, las que cuentan en el quinto acto la forma en que Yugurta se venga de los hermanos decapitando a Hiempsal.

En la contemporaneidad histórica se apoya Laudivio Zacchia (1435-*ca.* 1475), crecido en el círculo de Guarino Veronese (1374-1460), luego militar en Rodas; en 1465 compone la tragedia *De captivitate ducis Iacobi (Le prigioni del condottiero Iacopo)* representando en cinco actos la vicisitud dramática de Niccolò Piccinino (*ca.* 1380-1444), condotiero al servicio del

rey Ferrante de Nápoles (1431-1494), que es sacrificado en nombre de la razón de Estado. Entre los personajes figura Borso de Este (1413-1471), amigo del condotiero y destinatario de la obra.

En el ambiente erudito de la Academia Romana, dirigida por Pomponio Leto y protegida por el cardenal Rafael Riario (1460-1521), entre 1486 y 1488 algunas veces se pone en escena —después de la representación "a domicilio" de la *Asinaria* de Plauto— la tragedia de Séneca *Hippolytus,* texto clásico escogido casi como para bautizar una *renovatio urbis* también teatral. Se prepara, bajo el cuidado de Sulpicio de Veroli, editor del *De architectura* de Vitruvio (siglo I a.C.), mientras que el papel de la heroína trágica es interpretado memorablemente por un joven actor, Tommaso Inghirami (1470-1516), que a partir de entonces recibe el sobrenombre de "Fedra". Entre los autores de la corte pontificia se distingue el secretario de los breves papales Carlo Verardi (1440-1500), que en los años noventa dramatizó en el palacio Riario con el *Ferdinandus Servatus* un fallido atentado perpetrado contra el rey de España, el triunfante conquistador de Granada.

Véase también
Literatura y teatro "Teatro de corte", p. 565.

FIESTAS, FARSAS Y REPRESENTACIONES SAGRADAS

LUCIANO BOTTONI

La espectacularidad de las fiestas públicas exalta el poder político-religioso de casas y señorías, aceptando también la exhibición de la inspirada expresividad popular o juglaresca. Mientras que el universo goliardesco cultiva el juego irrisorio de las farsas, los "esponsales" vénetos escenifican las divertidas vertientes matrimoniales del mundo campesino; en Francia, en cambio, triunfa la farsa del abogado burgués Pathelin. A la linealidad compositiva de las representaciones sagradas florentinas responde en Francia lo imponente de los ciclos pasionales y en Inglaterra la complejidad de los **miracle plays (taumaturgias).**

LA TEATRALIDAD DE LAS FIESTAS PÚBLICAS, LOS "TRIUNFOS" Y LAS FERIAS DE TEMPORADA

Los actos espectaculares de las fiestas públicas son los que exaltan en la ciudad-Estado de las primeras señorías la pompa de las ceremonias del poder

político o religioso y, escandiendo las fechas importantes de la casa o las festividades de la liturgia, confieren el prestigio de lo oficial a las coreografías de los palios, como también a los cortejos de las confraternidades, e incrementan la solemnidad de las representaciones sagradas.

Entre los espectáculos del Cuatrocientos prevalecen, por redundancia figurativa, las entradas procesionales de los desfiles principescos, acogidos por el cortejo de la señoría para proseguir juntos pasando debajo de arcos triunfales en dirección de la corte. Entre los toques de las trompetas y el redoblar de los tambores desfilan a través de un itinerario delimitado por adornos florales, decoraciones en madera o en papel maché, palcos rematados por figuras mitológicas glorificantes, mientras que fuentes postizas surten vino y las campanas repican. La exaltación del poder político cuenta particularmente con los triunfos, desfiles imponentes de asunto histórico/alegórico de carros pomposamente ideados por los doctos humanistas; los animan comparsas, estatuas, estandartes, caballeros en séquito con músicos y animales exóticos. Es memorable el triunfo de 1442 para celebrar la entrada de Alfonso de Aragón (1396-1458) en Nápoles: siguen al carro de la Fortuna las siete Virtudes, escoltadas a caballo para abrirle paso, entre dos vallas de gente, a la carroza de César que, coronado de oro, el globo del mundo a sus pies, se detiene finalmente ante el soberano y le recita un soneto caudado. La fiesta, preparada por cuadrillas de carpinteros y artesanos, bajo la dirección de "ingenieros", moviliza a confraternidades de comparsas o intérpretes y se fortalece con la participación del pueblo abriéndose a los juegos, los espectáculos juglarescos, los banquetes, los juegos artificiales. El carácter festivo del acontecimiento público recupera de esta manera la expresividad popular —conectada a través de las fiestas estacionales de los "magos" y del carnaval con ritos paganos arcaicos— que histriones y juglares prolongan con su repertorio de contiendas y baladas, canciones y monólogos, de mimos danzantes y farsantes. Si bien la licencia carnavalesca de la farsa anima sobre todo mercados, ferias y verbenas —no menos que las Fiestas de los Locos del bajo clero y las coplas goliardescas—, la fiesta de los señores no rechaza el espectáculo de las farsas, puesto que las facecias y la misma obscenidad del universo de los subalternos fungen como contraparte cómica, como compensación caótica y corporal a la ordenada y alegórica jerarquía del poder.

La entrada de Alfonso de Aragón en Nápoles

Farsas juglarescas y goliardescas

Todavía en los inicios del siglo se califica como farsa un texto vulgar como el *Detto dei villani* que se atribuye a Matazzone da Caligano (siglos XIV-XV); el "dicho" del gesticulante juglar justifica el decálogo de los atropellos que se han de infligir al patán cuyo árbol genealógico está formado de puros asnos:

"de quel malvaxio vento/nascé el vilan puzolento" ["de ese malvado viento/nació el villano hediondo"]. En las universidades septentrionales la tradición de las farsas goliardescas prospera desplazando el teatro de los juglares al teatro cómico practicado por clérigos y estudiantes y tendiendo a menudo a evadirse del latín a un expresionismo en latín macarrónico. La paviana y anónima *Conquestio uxoris* escenifica los lamentos de la mujer por un marido homófilo que trata de persuadirla de que comparta con él a sus *pueros* [jovencitos]. El humanista patavino Sicco Polenton (*ca.* 1375-1448) compone en 1419 un diálogo burlesco, la *Catinia,* ambientándolo en una taberna; aquí, entre varios parroquianos, un vendedor de pescado, un fraile mendicante y hasta un vendedor de lebrillos, se desata una discusión irrisoria, que degrada la dialéctica a arte del litigio.

La Catinia *de Polenton*

En mayo de 1427 los estudiantes de Pavía —el Estudio se jacta de que entre sus maestros se encuentra Antonio Beccadelli, llamado *el Panormita* (1394-1471), que tiene fama de "mercader de muchachos", y Lorenzo Valla (1405-1457), autor del *De voluptate*— escenifican con el *Janus sacerdos* las implicaciones grotescas de la homofilia, situando en la iglesia los acercamientos obscenos del sacerdote Giano y degradando, a través de un fraile viejo, la relación educativa a pederastia.

El jurista parmesano Ugolino Pisani (1405-1450) —luego autor de la *Philogenia*— parodia con el latín macarrónico de la *Repetitio Zanini* los ceremoniales académicos; la colación del doctorado al arte culinario de Zani corrobora que: "sotto le toghe si nasconde l'inguine, l'ano e i pidocchi, non l'ignoranza" ["bajo las togas se ocultan la ingle, el ano y los piojos, no la ignorancia"].

Farsas francesas, "matrimonios" vénetos, textos napolitanos

En Francia, hacia mediados del siglo xv, de la acostumbrada tipología del marido cornudo, de la mujer zorra, del monje depravado, del galán fatuo, sale anónima la farsa obra maestra de *Maistre Pathelin:* el ocurrente Pathelin aconseja al pastor que es su cliente que se defienda lloriqueando y con lloriqueos el pastor le paga a su vez: en Italia siguen prosperando, entre Padua y Venecia, *mariazi* (tomar marido) y *mogliazzi* (tomar mujer), farsas en verso dialectales que escenifican y prolongan contratos y altercados matrimoniales. Siguiendo el metro de la canción polifónica profana juglaresca cultivada en Italia, el *Mariazo da Pava* parodia los formularios jurídicos para asignar a Betìo la mano de Benvegnua —que le pelea el necio Tuniazzo— cuando la muchacha confirma sus derechos adquiridos con reiteradas prestaciones eróticas erogadas en el henil. Son las mismas figuras que van a ser el alma del gran teatro de Ruzante (*ca.* 1496-1542).

Pathelin

En un área periférica, pero en contacto directo con Francia, Giovan Giorgio Alione (*ca.* 1460-1521), activo en Asti, hacia finales del siglo apresta en dialecto astiadiano un repertorio de 10 farsas recitadas por los jóvenes diletantes de una *société yoyeuse;* entre ellas destaca la *Farsa de Zohan zavatino,* compuesta siguiendo el tema boccaccesco del marido que sospecha, sorprende y agarra a bastonazos a un goloso sacerdote seductor.

Al Estudio napolitano y a los ambientes de la corte aragonesa remite la actividad de Pietro Antonio Caracciolo (siglos XV-XVI), autor de la *Farsa de lo Cito e de Cita,* que, como colofón a las prescripciones notariales que regulan las efusiones eróticas entre Vito y Lorenzella, añade también la prescripción maliciosa de mantener lejos al futuro marido "si ésta quiere pillar un amante".

Milagros y cotidianidad en las representaciones sagradas florentinas

En el curso del Cuatrocientos, en diversas regiones de Italia el espectáculo de las loas dramáticas y las representaciones sagradas —en sintonía con el calendario litúrgico— transforma las motivaciones del ritual cristiano y las convierte en actos de visualización que tienden a representar mágicamente lo sobrenatural: los espectáculos atribuyen al placer de la vista edificantes funciones didácticas, emotivas, cognoscitivas. Al lado de los hechos de la vida de Cristo, el espectáculo de las loas inventa historias extrapoladas de las Sagradas Escrituras y sobre todo vidas de santos llenas de constelaciones, según el imaginario cristiano, de suplicios y milagros; se trata de vicisitudes ambientadas en regiones que se encuentran en los confines de lo monstruoso y lo diabólico, pero que están abiertas a los aspectos humanos y afectivos del drama, con el gusto de implicaciones cómico-realistas por añadidura. Tanto que los estatutos de la catedral de Orvieto —el edificio sacro se ha convertido en el "teatro" natural de las representaciones— acusan en 1421 a las confraternidades de Flagelantes y Disciplinados de acoger "a actores, prestidigitadores y merolicos", que se vuelven de las "fábulas" a la "irrisión", haciendo de esta manera que las representaciones destinadas a la salvación de las almas adopten "las características de la perdición".

Vicisitudes de suplicios y milagros

La producción anónima de representaciones —la mayoría de las veces dotadas de un escaso valor literario— tiende a secundar los intentos de una Iglesia concentrada en restaurar su propia autoridad espiritual también en la Florencia de Cosme *el Viejo* (1389-1464) que en 1439 hospeda el Concilio. Los autores florentinos, ligados a los grupos culturales dominantes, sustituyen las sextinas de las loas con las octavas endecasílabas que han vuelto familiares los cantares y los pequeños poemas narrativos; los confían a compañías de donceles introduciendo, en ventaja del público, un prólogo didáctico o "licencia" que un ángel-director declama como despedida moral a manera de epílogo.

Entre las composiciones más antiguas destacan las representaciones sagradas de Feo Belcari (1410-1484), de la *Annunciazione di Nostra Donna* al *Abramo e Issac* (1449), cuya linealidad compositiva se centra en una acción bien determinada apoyándose en la eficacia expresiva del estilo. Esta concepción funcional, teológicamente orientada a la comunicación de una verdad eterna, cede el paso a una estructura más elaborada con la *Storia di Barlaam* de Bernardo Pulci (1438-1488) y la *Santa Guglielma* de su esposa Antonia Giannotti (¿1452?-¿?), en las que la tendencia al realismo cómico reaparece en inserciones conectadas con los personajes secundarios, que por cierto se inspiran en la realidad cotidiana. En 1491 la Compañía del Evangelista, integrada por nobles donceles, pone en escena *La rappresentazione dei Santi Giovanni e Paolo* de Lorenzo de Médici (1449-1492): en el martirio de los santos, ordenado por el emperador Juliano *el Apóstata* (331-363), algunos críticos han entrevisto la ineluctabilidad de la razón de Estado que Lorenzo *el Magnífico* sometía a la elección de Jerónimo Savonarola (1452-1498).

Feo Belcari

Los ciclos franceses de las *passions* y los autos españoles

En la Francia del Cuatrocientos, actos de grandiosa espectacularidad —una característica predominante del teatro en lengua vulgar— quedan ordenados en los ciclos de las *passions* derivados directamente de la liturgia pascual y la Navidad. Obra del clérigo Eustache Mercadé (¿?-1440), la *Passione di Arras* pone en escena en 25 000 versos toda la vida de Cristo y acentúa, gracias al montaje, su intervención como salvador subdividiéndola en cuatro jornadas y poblándola con más de 100 personajes. Más imponentes aún, las *passions* aprestadas por las confraternidades parisinas de Notre-Dame para múltiples escenarios, en *mansions* dispuestas en círculo o rectilíneas. *Le mystère de la Passion* —compuesto en 45 000 versos por el rector de la Universidad de Angers y representado en 1486— incrementa las situaciones pintorescas y los intermedios cómicos templando de esta manera el impacto de los elementos teológicos y rituales. En España los autos sacramentales, con su estructura representativa breve y rígida, terminan abriéndose progresivamente a contaminaciones mitológicas, mientras que para la festividad del Corpus Domini perduran las suntuosas procesiones con desfiles de carros y comparsas.

Realismo e ironía en los *miracle plays* ingleses

En Inglaterra, ya alrededor de 1425, el *miracle play* alcanza su punto más alto con el ciclo anónimo de Wakefield, que en 32 representaciones, con grandes capacidades compositivas, narra la historia del mundo desde la creación de

Adán hasta el ahorcamiento de Judas. En cinco *plays* la mano de un maestro desconocido combina realismo e ironía mezclando sabiamente elementos cómicos y trágicos y recuperando la misma hilaridad de la farsa; el episodio de Noé pone en escena a una esposa vieja que con terca obstinación discute y se niega a subir al arca; indiferente a las súplicas y amenazas de su marido e hijos, sólo avanzado el diluvio se da cuenta de que: "Comincia a esserci troppa acqua,/comincio a bagnarmi./Be', forse è meglio saltare dentro/per non affogare" ["Comienza a haber demasiada agua,/comienzo a mojarme./ Bien, quizá es mejor entrar en el arca/para no ahogarme"]. La *Secunda pastorum* muestra que el pobre Mak roba una ovejita y la esconde en una cuna; al sospecharse de él, se inventa un sueño de paternidad, pero es descubierto y castigado en broma cuando sus compañeros pretenden besar al presunto recién nacido. Al final llega la alegre noticia a esta pobre gente que, representada a la medida de la sociedad rural de ese tiempo, ha perdido toda connotación hagiográfica: el evento sacro es ahora el epílogo de una irreverente secuencia cómico-realista.

En cambio, el drama sacro inglés encarga la lucha entre el Bien y el Mal para adueñarse del alma del ser humano a los *morality plays;* entre ángeles y demonios, vicios y virtudes, pecados capitales y penitencia, estas complejas psicomaquias abarcan desde el caótico *Castello della Perseveranza* (*ca.* 1425) hasta la más estructurada *Chiamata di Ognuno* (*ca.* 1495). Las instancias originarias de visualización son sustituidas ahora por las instancias de reflexión emotiva y escatológica.

La lucha entre el Bien y el Mal

Véase también

Literatura y teatro "La religión de los humanistas", p. 542; "Poesía religiosa: las loas", p. 550.

TEATRO DE CORTE

LUCIANO BOTTONI

La tendencia a la celebración de sí mismas propia de las cortes señoriales es pródiga en la creación de aparatosas coreografías, danzas alegóricas, espectáculos de pantomima que culminan en las "fábulas" mitológico-pastorales. El* Orfeo *de Poliziano promueve la institucionalización del género y sólo hacia finales del Cuatrocientos se registra el florecimiento de la comedia al estilo de Plauto, que da señales de estarse inscribiendo en la lista de espera del futuro, en dirección de un teatro renacentista orientado según la perspectiva del príncipe.

La teatralidad con que las cortes se celebran a sí mismas

La corte de la señoría ejerce un control preeminente sobre muchos aspectos de las costumbres culturales y colectivas; por tanto, la teatralidad del siglo XV encuentra en las fiestas de la corte una amplitud de correspondencias que desde la segunda mitad del siglo consolida los lugares y las técnicas de los espectáculos, de las representaciones en palacio, de las representaciones teatrales. El gusto cortesano por las representaciones coreográficas, alegorías celebrativas, danzas mitológicas, refleja con una insistencia cada vez mayor la naturaleza tendencialmente teatral de las cortes: las fiestas, mientras hospedan la comedia, la acompañan con banquetes, danzas, intermedios musicales. El público cortesano se siente atraído y gratificado precisamente por la espectacularidad de esas aparatosas coreografías cuyas alusiones mitológicas o alegóricas permiten al señor y a su círculo identificarse simbólicamente con los héroes.

Alusiones mitológicas y alegóricas

En Venecia el prestigio de la Serenísima y de las grandes familias de los dogos se renueva con fastuosas representaciones, las *momarie* o pantomimas mitológicas, rutilantes de vestidos ostentosos y acompañadas de melodías y cantos. La señoría de Florencia provee en 1467 los aparatos que para la ascensión de Cristo hacen visible, con una cúpula móvil, el monte y el Santo Sepulcro.

Entre las cortes patavinas, la de los Pepoli de Bolinia monta en 1475 en el palacio, con ocasión de una fiesta nupcial, la representación de la *Fabula di Cefalo e Procris,* con tres personajes que declaman la aventura que narra Ovidio de la celosa ninfa atravesada por las flechas de su mismo marido; el infeliz cazador Céfalo, desde un palco elevado —la selva— lamenta: "Se lassi me, convien che teco perra..." ["Si me dejas, que contigo perezca"].

El *Orfeo* de Poliziano: hacia un modelo dramatúrgico en lengua vulgar

En 1480 la *Fabula* de Poliziano (1454-1494), puesta en escena en Mantua por el cardenal legado Francisco Gonzaga (1444-1483), confiere dignidad literaria al *pathos* de estas acciones alegórico-mitológicas de ocasión. Una secuencia bucólica inicial hace que dialoguen los pastores entre sí sobre el amor de Aristeo a la ninfa Eurídice; a su canción *Udite selve* replica la súplica de Aristeo *Ascolta o ninfa bella* y mientras ella huye y la muerde una serpiente aparece Orfeo para celebrar el mecenazgo de los Gonzaga. La secuencia heroica hace suya el mito ovidiano del descenso a los infiernos, alternando las octavas líricas del cantor que lamenta la muerte de la amada con las octavas dialógicas entre Plutón y Minos. Al voltear el héroe para mirar

El mito del descenso a los infiernos

a la mujer amada antes de haber llegado a la luz se entrelazan las breves estrofas de la Furia que los obstaculiza y las de los amantes desesperados. El esotérico propósito de Orfeo de repudiar el "consorcio femenino" desencadena la secuencia báquica que ve al apóstol de la homofilia atormentado por las Ménades al sonido de címbalos y panderetas. Templando la tradición del drama satírico con los temas de la égloga pastoral, el *Orfeo* marca un vuelco en la historia del teatro en lengua vulgar y crea un modelo dramatúrgico en el que escenografía, música, danza y representación experimentan nuevos equilibrios.

Hacia 1483 un manipulador anónimo subdivide la fábula de Orfeo en los cinco actos de una *Orphei tragoedia* subrayando los módulos temáticos de los episodios con didascalias latinas (I *pastoricus,* II *nynphas habet,* III *heroicus,* VI *necromanticus,* V *bachanalis*): es el testimonio de una voluntad de reglamentación clásica que opera también con la eliminación de todo elemento cómico en la secuencia inicial de los pastores. Pero la tendencia prevaleciente va en dirección contraria, ya que en la Ferrara de Ercole I (1431-1505), donde el patio del palacio es arreglado con un escenario cerrado por "casas almenadas", alterna el aprestamiento de los *Menaechmi* en lengua vulgar con una nueva propuesta de la *Fabula de Cefalo* (1487) en cinco actos. Autor es el gentilhombre Niccolò da Correggio (1450-1508), que advierte en el prólogo que ha agregado un final feliz en el que Diana devuelve a Procri a la vida "cambiando en risa el llanto"; y además Céfalo, habiéndose disfrazado de mercader, primero corrompe a una criadita sin compromisos y luego pone a prueba la fidelidad de la mujer con una propuesta de regalos llena de charlatanería.

El teatro de las cortes patavinas: fábulas mitológicas y espectáculos al estilo de Plauto

En Florencia, en mayo de 1488, la pasión filológica de Poliziano permite una cuidadosa interpretación de los *Menaechmi,* pero son sobre todo los señores de las cortes patavinas los que ahora ponen en juego su prestigio político-cultural confiándolo a la pompa, a las melodías y a la espectacularidad de las representaciones: si en 1493 el duque Ercole de Este envía a Pavía a sus comediantes con los espectáculos al estilo de Plauto, de los que se vanagloria, en Milán, en enero de 1496, Ludovico *el Moro* (1452-1508) asiste a la representación de las *Danae* de Baldassarre Taccone (1441-1521); la fábula mitológica de la bella virgen seducida por Júpiter en su torre inalcanzable desconcierta al público con las prodigiosas máquinas escénicas y los efectos luminosos ideados por Leonardo da Vinci (1452-1519). Casi para jactarse de una tradición autónoma milanesa, Gasparo Visconti (1461-1499), consejero del *Moro,* propone con los cinco actos de su *Pasitea* una hibridación de la fábula mitológica con la comedia clásica, desarrollando el tema ovidiano de la pareja

enamorada Piramo-Tisbe siguiendo el motivo cómico del padre avaro y las milagrosas intervenciones de Apolo. De complacer al duque de Este se encarga en cambio Matteo Maria Boiardo (1440/1441-1494) con una *Comedia di Timone* extrapolada de los diálogos de Luciano (*ca.* 120-¿?). Como en las representaciones sagradas, la acción, toda dialogada en tercetos, se desplaza alternativamente del proscenio, donde Timone labra la tierra estéril lamentando los excesos de prodigalidad o avaricia de los seres humanos, al cielo, donde Júpiter aparece entre cortinas de nubes para comentar con Mercurio los sucesos. La fábula mitológica se transforma de esta manera en una irónica alegoría humanista, cuya matriz celebrativa se carga de alusiones a un *ethos* cortés y gentilicio de la riqueza.

El Timone *de Boiardo*

Hacia las postrimerías del siglo, en el recinto ciudadano y señoril de la corte, el teatro en lengua vulgar de las fábulas mitológicas provoca una progresiva crisis de la comedia latina, no obstante que la cultura humanista hubiera adoptado el molde clásico y su respectivo registro estilístico como santo y seña de su propia dignidad. Esta voluntad de celebración de sí misma configura, por una parte, a la corte como teatro —espacio de la etiqueta cortesana y lugar de un poder triunfante u ominoso—, y, por otra, asigna a su teatro profano la función de *instrumentum regni* ideológico. Pero precisamente el consistente fantasma del esquema plautino-terenciano habría sido la garantía del futuro de la comedia del siglo XVI con su capacidad de acoger en el juego cómico-aventurero sea las sugestiones de aventuras alegórico-morales, sea las situaciones tópicas de la cuentística, sea las veladas alusiones a la actualidad.

La mirada del príncipe, la perspectiva, el espacio teatral

Elevando el mito de la clasicidad a paradigma perfecto de todas las formas artísticas, el espíritu de emulación competitiva de la cultura renacentista y la cultura cortesana se confronta con el montaje de los textos y comienza a identificar en los patios del palacio y en los grandes salones señoriales los lugares destinados a la representación del espectáculo profano, lugares donde modular también arquitectónicamente una zona reservada al público frente al área de la ficción circunscrita al escenario. En la fase todavía pragmática de las preparaciones escénicas, que precede a la rehabilitación del teatro como edificio monumental al interno del tejido urbano, las tipologías estructurales son sistematizadas por el vitruviano *De re aedificatoria* (1452) de Leon Battista Alberti (1406-1472) y por el pequeño tratado *Spectacula,* compuesto en los últimos decenios del siglo por Pellegrino Prisciani (1435-*ca.* 1518), astrólogo y bibliotecario de la corte de Ferrara.

Tipologías estructurales

Si en la dimensión teatral de la corte los cortesanos deben moverse y actuar secundando la mirada del príncipe, de modo análogo la arquitectura

teatral orienta la visión de la perspectiva siguiendo la dirección que tiene el ojo del príncipe: a su soberana mirada —a su interesado o irónico bienestar ideológico— somete las peripecias cómicas o trágicas de un acabado microcosmos sujeto a él.

Pero el teatro, momento y lugar de ilusión, puede pretender también, en virtud de su fantástica o utópica coherencia/incoherencia, un plus de verdad con respecto del mundo empírico. A través de la ilusión que el señor se impone de antemano a sí mismo y a su corte, vuelven a filtrarse, a pesar de todo atolladero ideológico, las motivaciones y pulsiones originarias, las instancias existenciales, del hacer/fruir el espectáculo teatral. El dispositivo para representar que el Renacimiento recuperará en el curso del Quinientos, redimensionando el mismo edificio material del teatro, traerá consigo el legado complejo —y jamás consumado definitivamente— de recitar un tema humano empírico dividido entre el afán por la realidad y las instancias ideológicas, entre las utopías del orden simbólico-jerárquico y las incongruencias de lo cotidiano.

Véase también
Literatura y teatro "El redescubrimiento del teatro clásico y el teatro humanista", p. 555.

ARTES VISUALES

INTRODUCCIÓN

ANNA OTTANI CAVINA

En su momento culminante la civilización figurativa del Cuatrocientos tiene dos polos preeminentes: Florencia y Flandes, y dos visiones del mundo que dialogan, interactúan y elaboran un pensamiento cultural que implica a España y Francia y al mundo de Occidente, en el ámbito de un Renacimiento que habla una lengua europea.

"Renacimiento" como recuperación de valores y modelos de un gran pasado, que el historiador suizo Jacob Burckhardt (1818-1897) seleccionó y reconstruyó en el volumen *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Ese estudio es el origen de la reflexión moderna sobre el mito del Renacimiento y la imagen programática que el Cuatrocientos ha querido dar de sí, una imagen polémicamente rebelde y a la vez innovadora, donde el renacimiento ideal es puesto bajo el signo de un retorno a la Antigüedad (Eugenio Garin, introducción a *J. Burckhardt, La civiltà del Rinascimento in Italia,* 1955).

FLORENCIA, EL ESPACIO PERSPECTIVO

En la ciudad de Florencia es donde, al abrirse el siglo, tiene lugar el punto de inflexión.

Por lo que atañe a las artes figurativas, este punto presupone una actitud racional y científica en la reproducción perspectiva del espacio y los cuerpos y, por tanto, la introducción de un método matemático para representar en dos dimensiones el espacio tridimensional.

Junto con la aplicación de las leyes de la geometría euclidiana, la nueva visión perspectiva, practicada por Brunelleschi (1377-1446) y teorizada por Leon Battista Alberti (1406-1472), introduce el principio de la relación armónica y proporcional entre las partes y el todo, en nombre de una concepción antropomórfica del universo en la que el ser humano se considera medida de las cosas.

Es obvio que todo esto se juega en la persistencia de una altísima civilización antagonista gótica tardía y en la realidad de entrelazamientos culturales que no permiten hacer periodizaciones esquemáticas.

Contrario a los paralelismos metidos en esas camisas de fuerza que son los diagramas de la historia (política, económica, social), un gran historiador del arte, Federico Zeri (1921-1998), planteaba en cambio una pregunta paradójica y provocadora, preguntándose brutalmente: "¿Cuánto dura el

Renacimiento?”. Para luego concluir, en su modo de razonar imprevisto, pero muy cercano a la verdad, que en 1430 ya había sido formulado y expresado todo lo que es el núcleo del pensamiento renacentista: “al terminar el año 1430, Filippo Brunelleschi y Donatello ya habían producido los textos más significativos, Masaccio ya había muerto… ya se había señalado todo lo que en los decenios sucesivos será objeto de la reelaboración, la inserción, la variación temática” (Federico Zeri, “Premessa”, en *La Pittura in Italia. Il Quattrocento,* 1987).

En otras palabras, de esa cepa inicial de racionalidad crecerán la visión encantada del beato Angélico (*ca.* 1395-1455) y el cromatismo aristócrata de Domenico Veneziano (1410-1461), las geometrías imaginarias de Paolo Uccello (1397-1475), hechizado —escribía Ennio Flaiano (1910-1972)— “por la trigonometría de los espacios invisibles” (Ennio Flaiano, *Paolo Uccello,* 1971), y el “sublime, matemático intelectualismo de Piero della Francesca” (Zeri). Sin olvidar, en el panorama jaspeado del arte florentino, las muchas declinaciones del término perspectiva, que exalta la conciliación con el elemento luminoso —en la pintura de Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Fra Carnevale (¿?-1484), Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1457), Piero della Francesca (1415/1420-1492)— o lleva a consecuencias extremas una vocación ilusionista y pespectivista —Donatello (1386-1466), Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506), Melozzo da Forlì (1438-1494)— o por el contario se retrae, en la segunda parte siglo XV, ante el dibujo expresivo y antiplástico de Pollaiolo (*ca.* 1431-1498), Filippino Lippi (*ca.* 1457-1504), Sandro Botticelli (1445-1510).

El mundo del norte. Francia, Flandes

Estamos hablando de una cultura figurativa elevadísima que es sobre todo cultura de ciudad, porque uno de los elementos unificadores de la civilización del siglo XV es la dominante urbana, el ser la ciudad el centro de un sistema de poder que a menudo coincide con el Estado. Acontece sobre todo en Italia, donde el Renacimiento tiene connotaciones diversas respecto de los territorios geográficos, pero donde de cualquier manera resaltan, al lado de Florencia, algunos grandes centros urbanos de producción artística, en primer lugar Milán y Venecia, pero también Urbino, Padua, Mantua, Ferrara, Nápoles y Génova.

Así pues, muy pronto en Italia, en el seno de una constelación de ciudades-señoría, se va elaborando una concepción del espacio fundada en la perspectiva y en una visión estructural y sintetizadora.

La síntesis perspectiva de forma y color

Allende los Alpes, en cambio, de Francia a Alemania y Flandes, el cambio privilegia más bien la reproducción analítica de un microcosmos cuya verdad lenticular y mudable se celebra.

Spazio italiano, ambiente fiammingo de Cesare Brandi (1960); *Prospettiva italiana e microcosmo fiammingo* de Enrico Castelnuovo (*I Maestri del Colore,* núm. 259, 1968) son dos títulos, afortunados, que han tratado de sintetizar dos mundos para luego contar su atracción recíproca y señalar estrategias paralelas en contraponer a la "belleza forestal del gótico" (Roberto Longhi, 1890-1970), vertical y excesiva, un nuevo ideal renacentista en el que la belleza se define en proporción a la regla, al canon, pero en modos profundamente diversos, que vuelven rica y compleja la historia de la nueva comunidad artística europea en los años que corren entre 1440 y 1460.

Es entonces cuando la síntesis (de ascendencia toscana) de forma y color realizada por la perspectiva conquista Flandes, los Estados del rey de Aragón y el reino de Francia, de Provenza a la Loira.

Jean Fouquet y la majestuosidad de las catedrales góticas

Pero, puesto que la perspectiva es sólo un instrumento o, mejor dicho, "una forma simbólica", o también "una poética del espacio", el gran artista francés Jean Fouquet (1415/1420-1481) —cuya presencia en Italia está documentada en la quinta década del siglo— la utiliza para expresar un mundo distinto a aquel rigurosamente geométrico de la Toscana, "recuperando en sus imágenes el majestuoso carácter estático de las grandes figuras de piedra de las catedrales góticas, su volumen, su paz" (Giuliano Briganti, "Jean Fouquet", en *Racconti di storia dell'arte. Dall'arte medievale al neoclassico,* bajo la coordinación de Luisa Laureati Briganti, 2002). En otras palabras, vertiendo en la espacialidad más moderna y perspectiva (de derivación italiana) el estilo monumental de los constructores franceses del Medievo.

De este modo, además del "secreto italiano", Fouquet introduce en el Renacimiento europeo una coloración fabulosa y arcana que emerge también en sus miniaturas: "la visión de esos castillos recién construidos, de piedra clara y con los pináculos de color plomizo, cercados por el agua quieta y oscura del foso; esas ciudades atestadas de casas que aparecen detrás de las murallas en medio de la vasta llanura cultivada, cerrada al horizonte por una cerca de colinas azules; esas calles urbanas, con casas burguesas bien construidas, con las crucerías de madera recién cepillada y el aplanado todavía fresco, que recorren los caballos engualdrapados de los cortejos reales entre los colores heráldicos de las divisas de los pajes y los arqueros" (Giuliano Briganti, *op. cit.*).

Italia, Francia y, dentro de la misma dialéctica productiva, la polaridad de Flandes: los grandes pintores de Brujas y Gante, el Maestro de Flémalle (Robert Campin, *ca.* 1378-1444), Jan van Eyck (1390/1395-1441), Rogier van der Weyden (*ca.* 1400-1464), cuya intensidad luminosa, nitidez óptica y narración analítica se encuentran con la forma abstractiva del Renacimiento italiano o, para usar las palabras de André Chastel (1912-1990), su "análisis cristalográfico del espacio". Hasta alcanzar, con Petrus Christus (*ca.* 1410-1475/1476) en el norte y con Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479) en Italia, esa síntesis de las dos culturas que nunca jamás volverá a tocar esas alturas estelares.

El prestigio del artista

El siglo XV es uno de los que no se agotan jamás porque son infinitos los ángulos desde los cuales se pueden leer los cambios y las conquistas, la relación entre arte y humanismo, la incidencia del pensamiento platónico, la contigüidad entre arte y ciencia, los clásicos y la naturaleza, la redención social del artista.

Y donde el aspecto más radical consiste quizá en haber infringido cercos y fronteras, en haberle reconocido al artista la función de explorador en los campos separados del saber (matemática, geometría, anatomía, óptica) que le habría permitido "dominar, a través de la forma organizada, el mundo oscuro de los fenómenos" (A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze,* 1964).

Un artista que, más allá de sus conocimientos técnicos específicos, se mide con la dimensión científica, filosófica, humanista en las cortes señoriales, al lado de literatos, poetas, filólogos, matemáticos, filósofos.

Un artista que en el Cuatrocientos es artífice de una promoción y un prestigio jamás alcanzado antes.

Es, pues, un siglo de innovaciones y de grande, sublime poesía, que ha ejercido una atracción irresistible en los años del decadentismo europeo, de Joris-Karl Huysmans a Joséphin Péladan (personaje esotérico de la época simbolista), Walter Pater y Marcel Proust, literatos que estaban en busca no tanto de la historia real cuanto de un "ambiente" dentro del cual proyectar "recreaciones fantásticas y atrevidas insinuaciones de un estremecimiento totalmente moderno" (Mario Praz, "Introduzione" a W. Pater, *Ritratti immaginari,* 1980), en los confines con la autobiografía, y que en la pintura de Sandro Botticelli, en sus pálidas Venus, que brotan de la melancolía, imaginaban tangencias novelescas con el mal de vivir y el sentido de extravío de la civilización contemporánea de finales del siglo XIX.

El gótico internacional

EL ESTILO DE LA FRANCIA CORTÉS

MILVIA BOLLATI

Para la vida artística de la corte de Francia los reinados de Carlos V y Carlos VI de Valois significan una etapa felicísima de obras y comisiones a las cuales se encomienda, y no en pequeña medida, la afirmación de un estilo precioso y culto que muy pronto se impone como modelo también en las otras cortes europeas.

LOS ENCARGOS DE LA CORTE

La muerte de Carlos V de Valois (1338-1380) no marca una ruptura en la política de mecenazgo de la corte, que prosigue su curso con inalterada vitalidad. Artistas que ya están al servicio del soberano, como André Beauneveu (1335-*ca.* 1401), encuentran en el duque Jean de Berry (1340-1416) uno de los interlocutores privilegiados. El duque no vacilará en rodearse de algunos de los mayores artistas de su tiempo, entre los cuales se encuentran Jean le Noir (*fl.* 1331-1380) y el Maestro del Paramento de Narbona (*fl.* 1350-1370).

El uso de la grisalla

Este último deriva su nombre de un mantel de altar de seda, pintado con la técnica pictórica de la grisalla, con las *Historias de la Pasión* (París, Louvre, inv. M. I.1121), parte de la decoración del altar de una capilla. Al lado de la Crucifixión, dentro de dos estructuras en arco, están los dos comitentes arrodillados, Carlos V y Juana de Bourbon (1337-1378). Una sutil y calada arquitectura gótica hace de marco a las historias y el relato, que inicia con una Traición de Judas atestada de gente, concluye con la Aparición de Cristo a la Magdalena. El todo desarrollado con una línea rítmicamente modulada con soluciones de gran elegancia gráfica, exaltadas por el uso sapiente de la grisalla.

Los manuscritos para el duque de Berry

El encargo que hace la corte se orienta con igual interés sea por los espléndidos manuscritos miniados, sobre todo textos litúrgicos, libros de horas y salterios, sea por pinturas, orfebrerías, paramentos litúrgicos. Entre los manuscritos son célebres los códices encargados por el duque de Berry, o la aún más célebre *Bible Historiale* de Carlos V (París, Biblioteca del Arsenal, ms. 5212), miniada en el frontispicio por Jean Le Noir, alumno de Jean Pucelle (*ca.* 1300-*ca.* 1355), y luego donada por Carlos VI (1368-1422) a Jean de Berry, como se deduce del inventario de la

biblioteca ducal redactado en 1413. Pinturas, piezas de orfebrería y platería y decoraciones, todas siguen los criterios, en la selección de los materiales y en la declinación de los motivos, de un estilo que adopta poco a poco las formas más exuberantes y complejas del gótico *rayonnant*.

Análogas tendencias se consolidan también en la arquitectura. En 1380 se termina la construcción del castillo de Vincennes (Île-de-France), iniciado en 1361, verdadero ejemplo de síntesis de arquitectura y decoración en escultura, a la par de la Sainte-Chapelle del castillo, ya planeada por Carlos V y erigida por iniciativa de Carlos VI a partir de 1388. La decoración escultórica, aunque no está completa, muestra una elaboración no común de temas que desarrollan, en torno a la imagen central de la *Trinidad,* la serie de los nueve coros angélicos según la definición que da el Pseudo Dionisio.

Productos de orfebrería y esmaltes en *ronde-bosse*

Carlos VI se prodiga con el fin de acrecentar la ya rica colección heredada de su padre y se vuelve continuador y promotor de algunas iniciativas, siendo la primera de todas la de terminar completamente los trabajos en la residencia de Vincennes. Es generoso también con los conventos y abadías: un relicario de la Santa Cruz a la abadía de Saint-Denis, una cruz de plata para la Catedral de Notre-Dame, y un espléndido cáliz de oro y esmaltes traslúcidos, que lleva inscrita una bella dedicatoria en latín y en griego, donado en 1411 al monasterio de Santa Catalina del Sinaí. La devoción del príncipe se expresa de modo particular en las joyas de oro esmaltadas de blanco, en *ronde-bosse*. Una producción parisina que se precia de obras célebres, muy pronto imitadas también por orfebres no franceses. Se trata de una técnica innovadora, ya fue experimentada a partir de mediados del siglo XIV y que a finales del siglo consigue efectos de no superada belleza en las superficies esmaltadas de blanco, verde, azul y rojo traslúcido. Estos objetos están adornados a menudo con perlas y piedras preciosas. Registrados en gran número en los inventarios de los tesoros de la corte, hoy se conservan sólo pocos ejemplares, como la *Trinidad* (París, Louvre, inv. MR 552), donación de Juana de Navarra (1370-1437) hecha al hijo Juan V, duque de Bretaña (1389-1442). La figura de Dios Padre —falta el Hijo—, de la Virgen y la de los santos se hospedan todas en nichos sobrepuestos que forman una arquitectura con arcos trilobulados, agujas y pináculos, que juega a emular el vocabulario arquitectónico de las catedrales. Así mismo célebre es el *Tríptico* (Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. RBK 17045), que tiene en el centro la figura de Cristo en piedad, sostenido por un ángel, cuya réplica se encuentra en la llamada *Pace di Siena* (Arezzo, Museo Diocesano, inv. 74). Al lado de la imagen de la Piedad, realizada *en ronde-bosse,* se encuentran una al lado de otra en las hojas laterales del tríptico las

Una técnica innovadora que da resultados insuperables

La Trinidad del Louvre

figuras de los dos dolientes con dos angelitos que llevan los símbolos de la Pasión, ejecutadas con la técnica del esmalte llamado *en basse taille* (técnica que aplica sobre un motivo inciso o en ligero relieve una capa transparente de esmalte de color).

Auténtica obra maestra de los talleres de orfebrería parisinos es el llamado *Goldenes Rössl,* o sea, caballo de oro, de 62 centímetros de altura conservado en el tesoro de la capilla de Altötting (Baviera), donación de Isabel de Baviera (1371-1435) a su marido Carlos VI con ocasión del año nuevo de 1405. El soberano, vestido con su armadura bajo el manto azul de flores de lis, está de rodillas en oración en presencia de la Virgen con el Niño y algunos santos: Catalina, Juan Bautista y Juan Evangelista, acompañado por un caballero que exhibe la cimera real y por un palafrenero que tiene cogido del freno el caballo del rey. Dos angelitos, que tienen como fondo un terliz dorado y embellecido con perlas y piedras preciosas, coronan a la Virgen.

El Goldenes Rössl

Una composición que recuerda la de una joya perdida, pero conocida afortunadamente por un dibujo conservado en el Museo Nacional Bávaro de Múnich (inv. MA 2607), con la pareja real Isabel y Carlos VI, que son presentados por los santos Jorge e Isabel a la Virgen con el Niño, coronada por dos ángeles. Es probable que también esta joya-relicario haya sido hecha por el mismo taller de orfebrería parisino.

Entre devoción y espiritualidad: el tema de la *Pietà*

Probablemente pintada por Jean Malouel (*ca.* 1365-1415), la *Pietà* del museo del Louvre (inv. M.I. 692) lleva en el verso las armas del duque de Borgoña Felipe *el Temerario* (1342-1404). La figura exangüe de Cristo aparece sostenida, con invención iconográfica absolutamente original, por Dios padre. Un grupo de angelitos dolientes rodean estrechamente a las dos figuras, mientras que María se acerca al Hijo, sosteniéndole el brazo, y Juan, un poco distante, no logra ocultar sus lágrimas. A menudo se utiliza la imagen como ayuda para la contemplación devota y la meditación. Se trata de pequeñas mesas, altarcillos o también libros de horas, que acompañan a los laicos en el rezo cotidiano del oficio divino. Uno de los temas privilegiados de la devoción de los laicos es precisamente el de Cristo en actitud de piedad, que los artistas de la corte de los Valois elaboran también con el fin de involucrar emotivamente al fiel. La imagen de Jesús, sostenido por María y Juan, como ya lo estaba en el *Tríptico* de Chartres (Museo de Bellas Artes, inv. 2886), la sustituye la figura de Cristo al que dos ángeles presentan para que lo veneren, una iconografía que a partir de *Les Très Belles Heures de Notre-Dame* de Jean de Berry (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 3093, f. 155r) está destinada a tener gran suerte en el ambiente parisino

El Cristo en actitud de piedad: un tema privilegiado

de Carlos V y Carlos VI. En la pintura de Jean Malouel que se encuentra en el Louvre presenciamos una variación ulterior. El tema de la Piedad brinda el punto de arranque de una imagen trinitaria, pero no sólo. El acento se pone al mismo tiempo en el sacrificio del Hijo, en la ofrenda del Padre y en la coparticipación de María como corredentora del ser humano. Una imagen en ciertos aspectos análoga es la que ofrece alrededor de 1430 el miniaturista de las *Grandes Heures de Rohan* (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 9471, f. 135r). Aquí, Juan sostiene a la Virgen, su cuerpo doblado, los brazos tendidos hacia el Hijo, tendido en tierra, con el cuerpo lívido y rígido en la muerte. Su mirada está dirigida a Dios Padre que aparece, bendiciendo, entre serafines azules. Es una comprometedora relectura del tema del desmayo de la Virgen y del descenso de la cruz, una meditación por medio de imágenes destinadas a acompañar y despertar la plegaria. Obra maestra de la madurez del artista, las *Grandes Heures de Rohan* nacen lejos de París, en el oeste de Francia. También para el Maestro de las Horas de Rohan (*fl.* 1420-*ca.* 1430), así como para muchos contemporáneos suyos, la carrera en años tan difíciles, marcados por la guerra de los Cien Años, está destinada a concluir lejos de París, en la región de Anjou.

Véase también
Artes visuales “El estilo de la Francia cortés”, p. 577.

LES TRÈS RICHES HEURES DE JEAN DE BERRY

MILVIA BOLLATI

***Les Très Riches Heures** de Jean de Berry, o sea, el libro de la devoción privada, es espejo, en la riqueza de la ilustración, encargada inicialmente a los hermanos Limbourg, de la pasión bibliófila del duque y al mismo tiempo paradigma de un estilo que se hace intérprete de la vida misma de la corte.*

LA COLECCIÓN DE JEAN DE BERRY

Tapices, joyas de orfebrería, cuadros de pintura y manuscritos espléndidamente ilustrados por algunos de los mayores artistas de la corte eran el orgullo de una de las colecciones más ricas de los Valois, la de Jean, duque de Berry (1340-1416). El inventario más antiguo de la colección, levantado entre 1401 y 1403, enumera 1 317 objetos. Se trata de una colección formada

con adquisiciones, ventas y permutas, actualizada periódicamente, como lo registran tanto los inventarios hechos bajo la supervisión de Robinet d'Estampes en 1413 como el último que se levantó, en 1416, por Jean Lebourne, al día siguiente de la muerte del duque. La parte más conspicua de la colección se conservaba en Mehun-sur-Yèvre.

En los primeros años el duque reúne una colección que no se distingue mucho de la de Carlos V de Francia (1338-1380), pero ya hacia 1380 se van perfilando sus gustos e intereses. Jean de Berry privilegia manuscritos litúrgicos, sobre todo libros de horas, y muestra una marcada atención a artistas como Jean Pucelle (*ca.* 1300-*ca.* 1355), algunos de cuyos manuscritos colecciona. Se valdrá también de los servicios de su alumno más dotado, Jean le Noir (*fl.* 1331-1380), para sus *Petites Heures* (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 18014). El maestro trabaja en el manuscrito a partir de los años 1375-1380, pero completa sólo el ciclo de la Pasión. El trabajo, interrumpido por su muerte, lo reanudan después de 1385 varios artistas; entre ellos destaca Jacquemart d'Hesdin (*fl.* 1380-1411), al servicio de Jean de Berry desde 1384. Hacia 1412 el duque manda agregar una miniatura de los hermanos Limbourg (siglos XIV-XV), quizá Jean (f. 288v).

Entre los códices de su rica biblioteca merecen especial mención, aunque breve, el *Salterio* (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Fr. 13091), miniado hacia 1386 por André Beauneveu (1335-*ca.* 1401), llamado a dirigir los trabajos en el castillo de Mehun; *Les Très Belles Heures de Notre-Dame* (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. M.A. Lat. 3093 y Turín, Museo Cívico de Arte Antiguo, inv. 47), y *Les Belles Heures* (Nueva York, The Cloisters, Museo Metropolitano de Arte, ms. 54.1.1.), de los hermanos Limbourg.

Les Très Riches Heures del duque de Berry

El manuscrito al que está más estrechamente ligada la fama de bibliófilo del duque es ciertamente *Les Très Riches Heures,* hoy conservado en la Biblioteca del Musée Condé en Chantilly (ms. 65). El códice, que ha perdido su encuadernación original y hoy se presenta con una encuadernación italiana en tafilete rojo del siglo XVIII, ha sido miniado entre 1411/1412 —puesto que en él aparece, entre las letanías, el nombre de Alberto de Sicilia, carmelita canonizado apenas en 1476 pero cuya fiesta había sido introducida en el calendario litúrgico precisamente a partir de 1411— y 1416 en Bourges, y quizá también en París, por los hermanos Limbourg, con la colaboración, sobre todo por lo que se refiere a las capitulares y las orlas, por el Maestro del Breviario de Juan *sin Miedo* y otros artistas del taller. No es éste el primer encargo que haya hecho el duque a los hermanos Limbourg, que ya habían llevado a cabo *Les Belles Heures* para Jean de Berry. La muerte

Los hermanos Limbourg

de Jean de Berry en 1416, seguida a muy poca distancia de la de los tres miniaturistas, probablemente a causa de la peste, provoca la interrupción de los trabajos. Debemos esperar hasta los años cuarenta del siglo XV para que se tome la decisión de reanudar la decoración del manuscrito. En esta fecha es en la que se debe colocar la intervención de Barthélemy de Eyck (*fl.* 1444-1476), pintor de origen flamenco al servicio de René d'Anjou (1409-1480), que pinta los folios del calendario con los meses de octubre y diciembre, interviniendo en parte también en los folios que contienen los meses de marzo, junio y septiembre. El pintor se distingue del relato, siempre fabuloso, de los Limbourg por un realismo más acentuado, a veces casi brusco, en la caracterización de los personajes y en el empleo de sombras proyectadas, efectos de luz nocturnos e inéditos, meta de una investigación analítica conducida siempre con una gran lucidez. Sólo entre 1485 y 1489 el manuscrito será llevado a término por Jean Colombe (*ca.* 1430-1493) en la corte de Saboya.

Refinadísimo en las imágenes, este trabajito de más de 35 miniaturas a toda página, algunas ejecutadas en folios añadidos como composiciones autónomas independientes del texto, representa la cúspide de la ilustración de los libros de corte. El arte de los hermanos Limbourg: Paul, Jean y Herman, se despliega en él en toda su riqueza de notaciones menudas y casi de género, sobre todo en la descripción de los meses, acompañados de las ocupaciones de la aristocracia y el trabajo de los campesinos y artesanos.

Las descripciones de los meses

Justamente célebre es el mes de Abril (*fl.* 4v) que, teniendo como tela de fondo el castillo de Dourdan y una campiña ordenada y quieta, presencia como protagonista el encuentro de una joven pareja, y es toda una exhibición de gorros extravagantes que están de moda y telas entretejidas con oro, mientras dos criadas se inclinan sobre la tierra para recoger algunas flores. La historia de este noviazgo prosigue luego en otros folios del calendario. En el mes de Mayo (f. 5v) hay efectivamente una cabalgata festiva, teniendo como fondo el Palacio de la Ciudad, que se adivina más allá del bosquecillo que sirve de marco a la escena. Y, para terminar, en el mes de Agosto (f. 8v) la pareja se divierte en la cacería con halcones. Se ha sugerido la hipótesis de que estos folios pueden remitir a un matrimonio que se acababa de celebrar en la corte, y precisamente a la boda de María (1367-1434) y Juan de Borbón (1380-1434), hijo de Luis II (1337-1410), que tuvo lugar en París el 24 de junio de 1400. En la ilustración del calendario, en las amplias vistas del paisaje, la atención se pone también en la continua variación de las estaciones y el tiempo atmosférico, de la nevada que cubre todo durante el mes de febrero (f. 2v) al cielo de primavera del mes de abril (f. 4v). Incluso los episodios de la vida de Cristo —piénsese en la *Presentación de Jesús en el templo* (f. 54v)— o el ciclo de la Pasión son resueltos tendiendo a una actualización cortesana y aristocrática, con la ciudad de París de fondo (f. 143r) o, como en la *Tentación de Cristo* (f. 161v), con el castillo de Mehun-sur-Yèvre, residencia del duque de Berry, dominando la escena.

Véase también
Historia "Bohemia", p. 98.

PRAGA Y LA BOHEMIA DE CARLOS IV A WENCESLAO

Milvia Bollati

La corte bohemia conoce en los años del reinado de Carlos IV de Luxemburgo, de su hijo Wenceslao IV y sucesivamente de Segismundo, último vástago de la dinastía, una temporada artística particularmente fecunda que hace de Praga una de las ciudades europeas más llenas de vida y cultura. Se difunden los modelos del gótico en la elegante acepción de **Weicher Stil** ***[estilo delicado], mientras nuevas empresas arquitectónicas, del castillo de Karlstein a la Catedral de San Vito, van rediseñando el rostro de la ciudad.***

Carlos IV

Educado en la corte de Francia, el futuro Carlos IV (1316-1378), rey de Bohemia, tiene ocasión de conocer también la cultura de las cortes de la Italia patavina durante uno de sus viajes a la península. La fascinación que el arte de las cortes ejerce en el joven príncipe no carece de consecuencias. En efecto, se llama a artistas italianos a que presten su servicio y su talento en Bohemia, y objetos de arte, salidos de los talleres de maestros italianos, son el anhelo del coleccionismo del rey y sus allegados.

Artistas italianos en Bohemia

En 1344 Praga se convierte en sede episcopal por voluntad del papa Clemente VI (1291-1352, papa desde 1342), otrora preceptor del joven rey en la corte de Francia. Inmediatamente después se inicia la construcción de la nueva Catedral de San Vito, destinada a convertirse en lugar de la consagración de los reyes y mausoleo de la familia real. El proyecto se encomienda al arquitecto francés Mathieu d'Arras (*ca.* 1290-1352). Así pues, Peter Parler (1333-1399) es llamado a sucederlo en calidad de maestro en jefe de la obra, probablemente desde 1356, año en que está documentada su presencia en la capital. Habiéndose formado en el taller paterno en Schwäbisch Gmünd, Peter Parler trabaja en las esculturas de la fachada externa del atrio de la Frauenkirche de Núremberg; luego, al servicio de Carlos IV, lleva a cabo la decoración escultórica del castillo de Lauf auf der Pegnitz, prestando sus servicios para otras empresas promovidas por la corte, en la iglesia de Todos los Santos del castillo de Hradcany y para la torre del Puente Carlos sobre el río Moldava.

Después de su coronación el 2 de septiembre de 1347, Carlos IV se dedica a consolidar el papel de Bohemia en el imperio y hacer de Praga una capital europea. Gran número de pintores, miniaturistas y copistas, pero también la presencia de escultores, maestros vidrieros, filigranistas y orfebres está documentada en la capital, marcada por una nueva vivacidad artística en la que se va experimentando el estilo gótico internacional según el modelo de la corte de Francia.

Praga, capital europea

Durante su viaje a Italia, Carlos IV es investido con la corona de hierro en Milán, el 6 de enero de 1355, en la basílica de San Ambrosio, como era la costumbre, para proseguir luego su viaje hacia Roma. Jan de Streda, personaje influyente en la cancillería en los años 1353-1364 y 1371-1374, desempeña un papel de primer plano también en la orientación de las opciones artísticas de Carlos IV. El gusto italianizante es particularmente vivo en la ilustración manuscrita, por ejemplo del *Liber viaticus* del Museo Nacional de Praga (ms. XIII A 12), con ascendencias lombardas y parisinas a la Jean Pucelle (*ca.* 1300-*ca.* 1355).

Carlos IV coronado en Milán

Pero la empresa a la que Carlos IV dedica quizá sus mayores energías al regresar de Roma es a la reconstrucción del castillo de Karlstein. Cinco capillas subrayan el carácter sacral de la residencia: la capilla de la Santa Cruz, donde se custodia el tesoro real, la capilla de las reliquias de la Pasión y otras dos capillas dedicadas a San Nicolás y a San Wenceslao, además de la iglesia dedicada a la Virgen. Entre los pintores activos en la residencia se recuerdan Nicholas Wurmser de Estrasburgo (*fl.* 1357-1360), y el más conocido Magister Theodoricus (*fl.* 1359-1381), que trabaja en la capilla de la Santa Cruz. Se trata de una capilla-relicario según el modelo de la capilla del Sancta Sanctorum en la Basílica de Letrán y obviamente de la Sainte-Chapelle de París.

El preciosismo del revestimiento pictórico del interior, con las paredes embellecidas con oro y piedras semipreciosas, debía evocar la belleza y el esplendor de la Jerusalén celeste. La presencia de las figuras de santos en las paredes estaba ligada directamente a las reliquias en custodia. Todo el programa estaba volcado a la celebración de la familia real en la persona de Carlos IV como soberano piadoso y sabio. El trabajo se encarga al Magister Theodoricus, de quien sabemos que residía en el castillo en 1359 y a quien se debe el proyecto de decoración del interior, que sustituye el tradicional *medium* del fresco con una serie de tablas de madera pintadas con medias figuras de santos, colocadas en las paredes en registros sobrepuestos para formar una galería insólita. El maestro realiza personalmente los dibujos y pinta al menos 30 de las tablas: la Crucifixión, los Evangelistas, algunos de los Apóstoles y los santos patronos de Bohemia, y Carlomagno. Al menos otros tres maestros del taller intervienen para completar la serie. El trabajo queda terminado en 1364, en un tiempo bastante rápido, y la capilla es consagrada el 9 de febrero de 1365. Otra presencia que destaca en la capilla es la de Tomás de Módena (1326-*ca.* 1379).

La Capilla de la Santa Cruz de Magister Theodoricus

En efecto, al pintor se debe el tríptico de la Virgen con el Niño entre los santos Wenceslao y Palmazio. En los documentos no hay ningún registro del paso de Tomás de Módena, quien deja su firma en el tríptico de Karlstein. Aún se discute si el maestro realmente ha residido en la ciudad bohemia o más simplemente se ha limitado a enviar su obra desde Italia.

La presencia de Tomás de Módena

Los años de Wenceslao IV

Un grupo de siete códices, ligados al encargo de Wenceslao IV (1361-1419), se conserva hoy entre la Österreichische Nationalbibliothek de Viena y la Universitätsbibliothek de Estrasburgo. El más célebre es la Biblia, ahora en Viena (ms. 2643), miniada por al menos nueve maestros. Se trata de una de las primeras traducciones del texto sagrado al alemán, provista de un aparto decorativo sin precedentes, desafortunadamente inconcluso. Pertenecía a Wenceslao también el libro de horas que hoy se encuentra en Oxford (Pembroke College, ms. 20). Wenceslao IV, como otrora Carlos IV, rezaba las horas todos los días. El códice refleja en sus opciones iconográficas la devoción de la Iglesia de Bohemia a los santos: Ludmila, Adalberto, obispo de Praga, y, obviamente, san Wenceslao. Es más, en la figura de este último se esconde precisamente un retrato del emperador, cuyo escudo de armas, adornado con el águila de los reyes de los romanos, aparece en el mismo folio. En otra letra inicial del manuscrito Wenceslao está pintado en compañía de su segunda mujer, Sofía de Baviera (1376-1425).

Al declinar el siglo se va definiendo mejor ese estilo que aún hoy en día designamos como Weicher Stil, o sea, estilo dulce, para significar un momento particular del gótico, bohemio aunque no únicamente, en el que los ritmos se vuelven lentos en cadencias cada vez más estudiadas y complejas, con figuras alargadas y ligeras, envueltas en vestidos con abundantes caídas de pliegues que las esconden, elegantes protagonistas y como posando en el teatro sacro en la ilustración de misales y libros de horas cuanto también en los refinadísimos retablos de devoción privada. En escultura, por ejemplo, las *Schönen Madonnen,* o sea, las Vírgenes con el Niño, son las que se imponen como una nueva iconografía encaminada a exaltar la belleza de María en su dulce y afectuosa relación con el Hijo. Bellísimos ejemplos de ello son la Virgen con el Niño esculpida por Krumlov, hoy en el Museo de Historia del Arte de Viena, o la Virgen con el Niño del Museo regional renano Trévens de Bonn (16058). Presupone un modelo en escultura también la tablilla con la Virgen con el Niño, otrora en el tesoro de la Catedral de San Vito y hoy en el Museo Nacional de Praga (P 5463), que quizá haya de relacionar con un altar dedicado en 1415 a los santos Juan Bautista y Juan Evangelista en la capilla Hazmburk de la catedral. También el tema del Cristo en piedad, sostenido por la Virgen en su seno, imagen

El Weicher Stil y las Schönen Madonnen

conocida como *Vesperbild,* tiene una gran difusión en los años que inician el nuevo siglo, particularmente en la escultura. Obras como la *Pietà* del Museo Metropolitano de Nueva York (The Cloisters Collection, 2001.78) no pueden no provocar una emotiva compasión directa y participativa en la meditación devota sobre los sufrimientos padecidos por Jesús y al mismo tiempo por María que contempla el cuerpo exangüe del Hijo.

Segismundo de Luxemburgo

Segismundo (1368-1437) es el último rey de la dinastía de los Luxemburgo. Se convierte en rey de Hungría en 1387 a consecuencia de su matrimonio con María de Hungría (1371-1395) y en emperador del Sacro Imperio romano en 1433, pero reina en el trono de Bohemia sólo dos breves periodos (1419-1420 y 1436-1437). Un retrato suyo, que hoy se conserva en Viena (Museo de Historia del Arte), es pintado, probablemente hacia 1436-1437, por el mismo artista anónimo que ha realizado una serie de 14 retablos, ahora en el convento de los capuchinos de Praga, que está prestada desde 1939 a la Galería Nacional. Hasta ahora ignoramos cuál fue el destino originario del conjunto de las pinturas que presenta, en una serie de figuras de medio busto, a Cristo, la Virgen, san Juan Bautista, a diez Apóstoles y a san Pablo, que probablemente decoraban las paredes de una capilla.

Las miniaturas de Giovannino de' Grassi

Véase también

Artes visuales "*Les Très Riches Heures* de Jean de Berry", p. 580; "Gentile da Fabriano", p. 590.

MILÁN EN LA ÉPOCA DE LOS VISCONTI

Milvia Bollati

La corte milanesa se presenta, particularmente con Gian Galeazzo Visconti, como un laboratorio de ideas, artistas y obras marcadas por el gusto elegante del gótico internacional. Los de la señoría de los Visconti son los años que ven el inicio de las dos obras paralelas de la catedral de Milán y la cartuja de Pavía, con una alternancia de artistas que provienen también de allende los Alpes. Poco o nada sobrevive de la pintura en madera de este periodo. Pero los manuscritos miniados para la corte nos consignan una imagen fuertemente sugestiva.

La política matrimonial de Gian Galeazzo

Entre las ciudades más vivas del gótico internacional en la Italia septentrional, la Milán de Bernabé (1323-1385) y luego de Gian Galeazzo Visconti (1351-1402) se posiciona como centro de difusión del gótico en una acepción verdaderamente europea. Los contactos con la corte de los Valois son continuos y se ven facilitados por la política de alianzas matrimoniales promovida particularmente por el joven Gian Galeazzo, que se casa en primeras nupcias con Isabel de Valois (1348-1372), hija de Juan *el Bueno* (1319-1364). Esta política, volcada a consolidar los lazos con la corte francesa, proseguirá luego con la boda de su hija Valentina con Luis de Orleans (1372-1407), hermano de Carlos VI (1368-1422).

Los libros de horas de Blanca de Saboya y Gian Galeazzo Visconti

Con Blanca de Saboya (1336-1387), madre de Gian Galeazzo, la corte milanesa ya había tenido ocasión de medirse con el gusto y la sensibilidad más refinada y culta del gótico transalpino. Es sabido, por ejemplo, que precisamente Blanca de Saboya había adquirido en París para su uso personal algunos libros de horas, libros de devoción personal que acompañan a los laicos en el rezo diario del oficio, espléndidamente miniados. Los reiterados contactos con la corte de los Valois facilitan la consolidación, también en la Milán de los Visconti, de una moda que se inspira en los modelos de Francia y el gótico cortés se difunde en dicha ciudad a través de joyas, pequeños altares, relicarios y, sobre todo, manuscritos.

El mismo Gian Galeazzo se vuelve promotor de la realización de un libro de horas que compite por su riqueza con *Les Très Riches Heures* del duque Jean de Berry (1340-1416). Se trata del libro del oficio parvo conservado en dos volúmenes en la Biblioteca Nacional de Florencia (ms. Banco Rari 397 y Landau-Finaly 22), miniado, con la ayuda de su hijo Salomón, por Giovannino de' Grassi (1350-1398), uno de los mayores artistas milaneses de finales del siglo XIV, miniaturista y luego arquitecto e ingeniero de la obra de la catedral. Años después, Belbello de Pavía (*fl.* 1432-1462) y su taller completaron el texto para Felipe María Visconti (1392-1447). El oficio parvo es ciertamente el libro de horas que más refleja las ambiciones de Gian Galeazzo Visconti, deseoso de reproducir en la corte milanesa un estilo bastante cercano al modelo francés. Giovannino de' Grassi parece inspirarse, tanto en la paginación como en el aparto decorativo del códice, en otro oficio parvo, hoy conservado en la Staatliche Bibliothek de Múnich (ms. Clm 23215), que perteneció a Blanca, la madre de Gian Galeazzo, y fue miniado por Giovanni di Benedetto

de Como, que orgullosamente pone su firma en un folio agregado al códice. La pintura del oficio parvo de Blanca de Saboya es una pintura de formato pequeño, pero que dialoga con los grandes ejemplares de pintura mural contemporánea o pocos años anteriores a ella. Me refiero particularmente a la tradición de los pintores de frescos de los oratorios esparcidos en la campiña lombarda, en Lentate o Mocchirolo (el de este último reconstruido hoy en la Pinacoteca de Brera en Milán). Estos testimonios pictóricos dispersos son además los únicos que han sobrevivido en un panorama figurativo que de otra manera debía ser muy rico y complejo. También se ha perdido gran parte de la producción de retablos de los últimos decenios del siglo XIV, representada hoy casi exclusivamente por la tablilla con la *Crucifixión* de Anovelo da Imbonate (*fl.* 1375-1402) que se encuentra en el Museo Diocesano de Milán.

Las obras ducales en Milán y Pavía

El inicio de la construcción de la catedral de Milán en 1386 facilita el clima internacional con la llegada de arquitectos y escultores franceses y alemanes a Milán, de Roland de Banille a Jacques Coene y a Hans von Fernach. Y mientras está en curso la discusión sobre la disposición que se ha de dar a la nueva catedral, que va a sobreponerse a la más antigua Santa María Mayor, en Pavía, a poca distancia de Milán, el duque decide promover la fundación de una cartuja, emulando también en este aspecto una iniciativa del duque de Berry, que había financiado la construcción de una cartuja cerca de Champmol convocando para ello a los mayores artistas de su tiempo. Es ésta la fundación a la que está ligado de manera más estrecha el nombre de Gian Galeazzo, que la escoge como lugar de su sepultura, en sus planes un grandioso mausoleo erigido para perpetuar la memoria y el prestigio de la señoría.

El adorno y la decoración del castillo paviano

A diferencia de la cartuja, el castillo de Pavía, igual que las otras residencias de los Visconti celebradas por la pluma de Stefano Breventano, ofrece hoy sólo un pálido recuerdo del esplendor ya apagado en los pocos fragmentos de los frescos del interior. Los Visconti ponen especial atención en el adorno y la decoración del castillo de Pavía. Gian Galeazzo pide con tal propósito al duque de Mantua que le envíe algunos valiosos pintores a quienes pueda encargar la decoración de algunas salas con motivos venatorios, tan amados por él, y escenas de la vida en la corte. Bibliófilo apasionado, aunque no directamente involucrado en la selección y adquisición de códices, como lo será en cambio Felipe María Visconti, al duque le gusta encargar libros de devoción espléndidamente ilustrados e incrementa sin cesar la biblioteca del castillo en Pavía, aun con adquisiciones forzadas y confiscadas. Piénsese, por ejemplo, en la célebre biblioteca de Pasquino Capelli (¿?-1398), o en la de los Carraresi de Padua, en la que había confluido parte de la biblioteca personal de Petrarca (1304-1374),

incorporadas ambas a la biblioteca del castillo de Pavía, nacida con Galeazzo Visconti (*ca.* 1320-1378), padre de Gian Galeazzo, y destinada a convertirse antes del final del siglo XIV en una de las mayores bibliotecas italianas, con al menos 900 manuscritos. De esta manera entran en las colecciones ducales algunos códices aún hoy célebres: el Virgilio que perteneció a Petrarca y cuyo frontispicio fue miniado por Simone Martini (*ca.* 1284-1344), hoy custodiado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, o el *De viris illustribus* de Petrarca, miniado por Altichiero (*fl.* 1369-1384), antes en la biblioteca carrarense de Francisco *el Viejo* (1325-1393, hoy en París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 6069 I).

Los códices en las colecciones ducales

Artistas en la corte de Gian Galeazzo Visconti

Con Gian Galeazzo la corte se convierte en un polo de atracción para los artistas. Existe evidencia documental de que muchos miniaturistas están en relación más o menos constante con el duque, de Giovannino y Salomone de Grassi al Anónimo Maestro del libro de horas de Módena, hasta Anovelo da Imbonate y Michelino da Besozzo (*fl.* 1388-1450). Los años de la señoría viscontina de Gian Galeazzo son testigos también de la breve pero fulgurante presencia de un joven Gentile da Fabriano (1370-1427), de quien con razón se ha lanzado la hipótesis de que tuvo una formación lombarda. Así pues, Gentile tiene modo de nutrirse del naturalismo expresado por los miniaturistas de los oficios parvos y de los célebres *Tacuina sanitatis*. Ya en sus años lombardos da prueba de ello en el bellísimo retablo de la Pinacoteca Malaspina de Pavía con la Virgen con el Niño entre san Francisco y santa Clara, encargo de Blanca de Saboya para el monasterio paviano de las clarisas de Santa Clara la Real, fundado por ella, o el bellísimo retrato del duque, sobre pergamino, conservado en el Louvre, considerado en el pasado, por su extraordinaria calidad, una obra elaborada por las manos de Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455). Es un dato conocido cuán fecundo fue para Gentile da Fabriano el encuentro con el naturalismo lombardo de Giovannino de' Grassi y Michelino da Besozzo. La vena narrativa y el estilo dulce de Giovannino encuentran en el joven Michelino un eco inmediato. Desafortunadamente está perdida casi por completo la producción de este último como pintor de frescos en sus años juveniles en Pavía, en la iglesia de Santa Mustiola o en San Pedro en cielo de oro. Sólo poseemos alguno que otro fragmento pintado en los últimos años de su larga carrera: un Cortejo de los Magos (hoy en el arzobispado de Milán), para la iglesia de Santa Maria Podone, y otros fragmentos de la decoración de los interiores del palacio milanés de los Borromeo. Las dos tablillas del maestro hoy conocidas, el *Sponsalizio mistico di santa Caterina* de la Pinacoteca de Siena y el *Matrimonio della Vergine* del Museo Metropolitano de Arte de

El joven Gentile da Fabriano

El gótico internacional de Michelino da Besozzo

Nueva York, nos ofrecen la imagen de un pintor que se siente cómodo con el preciosismo y los ritmos lentos y elegantes del gótico internacional, una pintura entregada a colores siempre delicadamente matizados sobre el oro granito de los fondos. Mejor conocida es su actividad como miniaturista, del libro de horas de la Biblioteca Municipal de Aviñón (ms. 111) al elogio fúnebre de Gian Galeazzo (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 5888), hasta el libro de horas Bodmer (Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan, ms. M 944).

La muerte repentina del duque en 1402 detiene bruscamente la política de mecenazgo de los Visconti y la ciudad parece, al menos temporalmente, incapaz de ofrecer oportunidades de trabajo a los artistas. Michelino da Besozzo tomará el camino de Verona y luego de Venecia. Después del breve paréntesis con Giovanni Maria (1388-1412), con Felipe María Visconti es con quien se abre para el ducado milanés una nueva etapa política pero también cultural. Testimonio de ello son los tantos encargos de códices, sobre todo de temática clásica (vulgarizaciones de Tito Livio, Suetonio y otros), que ahora nos hablan de intereses y de una sensibilidad plenamente puesta al día del humanismo naciente. El miniaturista preferido del duque es un artista aún anónimo, que toma su nombre precisamente de la ilustración de un códice que contiene el texto en lengua vulgar de las *Vitae imperatorum*. Su taller, que probablemente cuenta con la presencia de más artistas, se especializa precisamente en la producción de manuscritos clásicos. Pero la ilustración conserva todavía el sabor más fabuloso y narrativo de la tradición gótica que le gusta a la corte perpetuar en los modelos y el estilo, y que Belbello de Pavía (*fl.* 1432-1462), artista quizá nacido precisamente en el seno del taller del maestro de las *Vitae imperatorum,* sabrá interpretar con originalidad y pasión bien entrada la segunda mitad del siglo XV.

El anónimo de las Vitae imperatorum

Véase también

Artes visuales "*Les Très Riches Heures* de Jean de Berry", p. 580; "Gentile da Fabriano", p. 590.

GENTILE DA FABRIANO

MILVIA BOLLATI

Entre los artistas cuya carrera abarca el paso entre el Trescientos y el Cuatrocientos, Gentile da Fabriano se hace intérprete del estilo de corte en la Italia centro-septentrional. Su obra se impone como paradigma del gótico internacional en la declinación de las formas, no menos que en los continuos experimentos tecnológicos.

De la formación lombarda a los contactos con otras experiencias figurativas

Gentile da Fabriano (1370-1427) es un artista itinerante que, a partir de su formación lombarda cuando joven, tiene la posibilidad de entrar en contacto con ambientes y experiencias que enriquecen su lenguaje figurativo. Pero su personal y delicadísima relectura del mundo real, traducido en los términos de una elegancia enrarecida, es la que más a menudo suscita una meditación apasionada y consciente. Prueba de ello es la suerte de que goza en Venecia, el Véneto y las Marcas. Es decisiva también su contribución a la formación de artistas más jóvenes como Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471) que probablemente trabaja en Brescia con Gentile y acompaña al maestro a Florencia. Sus dos mayores obras al fresco en el Palacio Ducal en Venecia y la Basílica de San Juan de Letrán en Roma, perdidas, lo ven trabajar codo a codo con Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455), al cual lo une el interés en una investigación minuciosa y escrupulosa de lo real. El naturalismo siempre se declina en Gentile en formas rítmicamente complejas y su producción en retablos, del políptico de Valleromita al retablo Strozzi, nos revela a un artista que está continuamente en búsqueda de soluciones formales inéditas, sostenidas por un virtuosismo técnico que compite con la producción de la orfebrería de su tiempo.

En la corte de los Visconti

Hijo de Niccolò di Giovanni di Massio, Gentile nace en Fabriano alrededor de 1370. Siendo todavía joven debe alejarse de su ciudad y dirigirse a la corte de Gian Galeazzo Visconti (1351-1402). Quizá el joven pintor llega a Pavía por mediación de Chiavello Chiavelli (¿?-1428), señor de Fabriano y familiar de Gian Galeazzo. Hoy, a la luz de los estudios más recientes, parece que su formación lombarda es la única capaz de explicar ciertos refinamientos de estilo y técnica, partiendo del pequeño retablo juvenil con la Virgen, el Niño y los santos Francisco y Clara (Pavía, Museo Malaspina), que se precia de ser un encargo de prestigio. Este, efectivamente, proviene del monasterio paviano de Santa Clara la Real, una fundación viscontina por voluntad de la madre de Gian Galeazzo, Blanca de Saboya (1336-1387). En ese retablo se distinguen ciertas preciosidades de orfebrería en el graneado de la hoja de oro en línea con los experimentos en pintura ya iniciados por Michelino da Besozzo (*fl.* 1388-1450). Y el contacto con los artistas de la corte, en particular con Giovannino de' Grassi (1350-1398) del despacho Visconti, encamina al joven Gentile a una reproducción de lo verdadero más aguda y minuciosa, la misma que se encuentra también en el retablito de los museos

Obras juveniles

estatales de Berlín con la Virgen con el Niño entre los santos Catalina y Nicolás, y de rodillas el que lo encargó, quizá Ambrosio de Buenaventura.

Los años en Venecia, la perdida decoración del Palacio Ducal y el encuentro con Pisanello

La repentina desaparición de Gian Galeazzo en 1402 marca un compás de espera no sólo para el ambicioso proyecto hegemónico de los Visconti sino también para la vida misma de la ciudad, con innegables contragolpes para los artistas, para quienes eran interlocutores importantes los miembros de la corte y el duque. Así, pues, no es una sorpresa ver a artistas como Michelino da Besozzo y al mismo Gentile dejar Lombardía para buscar trabajo en la laguna. Los años venecianos del maestro son asimismo ricos en obras y encuentros. Está documentada la presencia de Gentile en Venecia en 1408, pero es probable que haya llegado antes. Reside cerca de Santa Sofía y está inscrito regularmente en la escuela de San Cristóbal de los mercaderes. Hay testimonios que documentan trabajos hechos para las familias Amadi y Sandei. En esos años venecianos se sitúa la Virgen con el Niño de la Galería Nacional de Perugia, proveniente de la iglesia local de Santo Domingo, un retablo en el que Gentile conjuga el naturalismo de sus primeros años lombardos con la tradición veneciana que representan sobre todo Paolo (*fl. ca.* 1320-1362) y Lorenzo Veneziano (*fl.* 1356-1372). La solución proyectada por Gentile es verdaderamente inédita: declina el tema de la Virgen con el Niño, sentada como reina en un trono de verdegal, con el tema de la humildad y del *hortus conclusus,* mientras angelitos músicos entonan el *Regina coeli* leyendo las notas de una tira enrollada de papel que se desenrolla elegantemente a los pies de la Virgen. Tres parejas de ángeles están graneados sobre la hoja de oro al lado de la Virgen, una solución que confirma el arraigado interés de Gentile en los experimentos técnicos y revela en él una atención a los modelos de la producción orfebre parisina de su tiempo. El retablo de Perusa constituye luego el arquetipo para otro retablo, que desafortunadamente no se conserva en buen estado, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, realizado también en estos años venecianos. En cambio, están perdidos los frescos pintados en el Palacio Ducal en Venecia, en la sala del Maggior Consiglio, con la colaboración de Pisanello, mientras que tampoco se excluye una participación de Michelino da Besozzo en esta misma empresa. El ciclo ilustraba las historias de Alejandro III y Federico *Barbarroja* y se conoce sólo por algunos diseños de Pisanello, que hoy se encuentran en el Louvre.

Una representación inédita de la Virgen con el Niño

Pocos fragmentos han llegado hasta nosotros de otro ciclo al fresco pintado por Gentile en Brescia para Pandolfo III Malatesta (1370-1427), en la capilla de San Jorge, cerca del palacio Broletto.

El políptico de Valleromita

El hecho de residir en Venecia no le impide a Gentile trabajar por encargo fuera del contexto de la laguna. Nace en estos años una de sus obras más conocidas: el políptico del eremitorio de la marca de Valleromita. El pequeño eremitorio de Santa María de Valdisasso, confiado a los franciscanos calzados, se había vuelto objeto de las atenciones del señor de Fabriano, Chiavello Chiavelli, ahora mentor de Gentile, que lo había elegido como lugar de su sepultura.

El políptico siguió en la ermita del eremitorio hasta las expoliaciones napoleónicas (1811), luego destinado a las colecciones de la actual pinacoteca de Brera en Milán. La obra, desprovista de la cornisa original, no tiene el cimacio central, identificada con algunas dudas en la tablilla con la Crucifixión recientemente adquirida por la pinacoteca milanesa. El panel central presenta a Cristo que corona a la Virgen, acogidos por el abrazo de Dios Padre que aparece entre rojos serafines, mientras la paloma del Espíritu Santo aletea sobre el fondo dorado entre las dos figuras de la Madre y el Hijo. Asisten al evento algunos santos, representados sobre tepes florecidos en los paneles laterales, mientras que en un segundo registro las tablillas presentan una secuencia de historias. El tema veneciano de la Coronación de la Virgen, que evoca el célebre modelo de Guariento di Arpo (documentado de 1338 a 1370) en el Palacio Ducal, es desarrollado en términos de una linealidad purísima, resuelta en elegancias de medida y color. Sobre el cielo estrellado de la tabla central, entre un sol de oro y una luna de plata, se lee la firma del pintor en caracteres góticos: *Gentilis de Fabriano pinxit.*

La coronación de la Virgen

Los frescos del Palacio Trinci en Foligno (1411-1412)

El hallazgo y la reciente publicación de la llamada libreta Coltellini han suscitado de nuevo el problema de la autografía de los frescos en el Palacio Trinci de Foligno. La libreta, conservada en una colección privada, reúne una serie de apuntes y bocetos del palacio, obra de la mano de Ludovico Coltellini, un erudito del Setecientos. Por las notas del estudioso tenemos conocimiento de la existencia de dos recibos de pago, hoy perdidos, certificados por Giovanni Germani, notario de Foligno, a favor de Gentile da Fabriano. El recuerdo de Coltellini ya en el siglo XVIII parecería hablar a favor de la atribución a Gentile de las pinturas del Palacio Trinci, una solución, sin embargo, contradicha por la calidad de las pinturas, atribuidas en el pasado a Lello de Velletri (activo en 1430) y Pellegrino di Giovanni. Los ecos gentilianos que se pueden distinguir en los frescos pueden comprenderse

Una paternidad en discusión

haciendo referencia a estos artistas, así como la mención de Gentile en los documentos de pago ha de entenderse no como prueba de una intervención directa del maestro cuanto de su involucramiento en calidad de supervisor de la obra, según una organización propia del taller medieval que no desdeña confiar a otros la ejecución de todo el trabajo o sólo parte de él. Entre otras cosas, en estos mismos años reside Gentile en Venecia y no es improbable que su aportación a la obra haya de limitarse sólo a la disposición previa de dibujos y modelos.

La llegada a Florencia: el retablo Strozzi y el políptico Quaratesi

Gentile llega a Florencia en octubre de 1419 para encontrarse con el papa Martín V (1368-1431, pontífice desde 1417), entonces residente en la ciudad en el convento dominico de Santa Maria Novella. Es una de las estancias más largas del maestro en esa ciudad, con un breve paréntesis en Fabriano, documentado entre el 23 de marzo y el 6 de abril de 1420, en el lapso de la cual se coloca el estandarte a doble cara con los Estigmas de San Francisco de la Fundación Magnani Rocca de Mamiano de Traversetolo y la Coronación de la Virgen del Museo John Paul Getty de Los Ángeles. En el séquito de Gentile se cuentan ocho personas, como se deduce del salvoconducto que Pandolfo III Malatesta otorga al maestro para su viaje. Lo acompañan a Florencia Michele Pannonio (*fl.* 1415-1464) y un tal Jacopo de Venecia, probablemente Jacopo Bellini.

Palla Strozzi (1372-1462), destacado representante de la burguesía florentina, lo escoge de inmediato para que realice el retablo que ha de destinarse a la capilla de la familia en la iglesia de la Santa Trinidad. La pintura, conservada hoy en los Uffizi, presenta la imagen del rico y multicolor cortejo de los Reyes Magos, que serpentea en un paisaje de castillos y bosquecillos hasta la gruta de Belén, donde un vivaz y pequeño niño Jesús que está en brazos de su madre se asoma para bendecir con su manita al más anciano de los reyes, arrodillado a sus pies. Es una parada solemne y festiva, encabezada por los tres Reyes Magos, vestidos con un refinamiento verdaderamente inusitado. Y Gentile se divierte una vez más jugando con el oro y los colores, acompañando el relato con observaciones hechas desde lo real: un halcón, una simia, una partida de caza. En los pilastros que cierran el retablo por fuera se ven guirnaldas de flores y hojas pintadas con pericia de botánico. En la predela donde están puestos unos al lado de otros la Natividad, la Huida a Egipto y la Presentación en el Templo, esta última sustituida por una réplica, pues el original se encuentra en el Louvre, el maestro se aventura a hacer nuevos experimentos, como en ese sorprendente nocturno, apenas rasgado por

Una parada solemne y festiva

la luz que dimana del ángel que sorprende a los pastores en la noche de Navidad.

El políptico para la familia Quaratesi, que también se encuentra en los Uffizi, con excepción del panel central con la Virgen con el Niño que está en las colecciones reales inglesas, lo completaba una predela con historias de San Nicolás, ahora dispersa en varios museos. Un tiempo en el altar mayor de San Nicolás allende el Arno, el políptico llevaba en la cornisa perdida la fecha de 1425. En la compaginación más solemne y compuesta de los santos se mide la distancia que lo separa del políptico de Valleromita y la maduración de Gentile en el campo de las novedades propuestas en el área florentina en un decenio que ve trabajar, al lado de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), a Masolino da Panicale (1383-*ca.* 1440) y al joven Masaccio (1401-1428). Otro políptico para la iglesia de San Nicolás allende el Arno, recuperado después de una restauración inteligente, presenta una elección iconográfica más bien particular, que pone al lado de la central *Deesis* la Resurrección de Lázaro, a los santos Cosme y Damián, a Luis de Anjou y a Bernardo, y está destinado probablemente a una capilla funeraria, quizá originariamente en el oratorio florentino de San Salvatore in Monte.

Dos viajes breves a Siena están documentados en el verano de 1424 y 1425. Desafortunadamente se ha perdido el fresco que Gentile pinta en esa ocasión en la Plaza del Campo.

Los últimos años en Roma y el ciclo perdido de San Juan de Letrán

Gentile llega a Roma después de detenerse brevemente en Orvieto el tiempo suficiente para realizar el fresco *Madonna con il Bambino* que aún hoy podemos ver en la catedral. Pero en la ciudad de los papas lo espera un encargo que requiere mucho más empeño. Se trata de un ciclo de frescos para la nave de la iglesia de San Juan de Letrán, una obra que desafortunadamente no logra terminar y se queda en estado de esbozo. En efecto, Gentile muere entre los meses de agosto y septiembre de 1427. Las pinturas, de las que sólo sobreviven algunos fragmentos decorativos y la cabeza del profeta David (Museo Cristiano de la Biblioteca Vaticana), ya comprometidos a mediados del Cuatrocientos, son cancelados en el Seiscientos por las reconstrucciones en estuco que lleva a cabo Borromini (1599-1667), pero quien nos ha dejado en un dibujo, hoy en Berlín, un relieve detallado en el que es posible leer la composición de Gentile.

Un encargo laborioso

El pintor encuentra sepultura en la iglesia romana de Santa María Nueva. Un dibujo del Seiscientos que se encuentra en las colecciones de la Royal Library en Windsor reproduce la lápida funeraria de Gentile, vestido con una larga túnica abotonada, con el escudo de armas de su linaje.

Véase también

Artes visuales "Valientes, heroínas, villanos: otros centros del gótico internacional en Italia", p. 596; "Renacimiento y cultura de antigüedades: la relación con lo antiguo", p. 601.

VALIENTES, HEROÍNAS, VILLANOS: OTROS CENTROS DEL GÓTICO INTERNACIONAL EN ITALIA

MILVIA BOLLATI

Ciclos de frescos, que se han salvado apenas parcialmente en palacios y castillos, desarrollan temas corteses y profanos, revelando otro aspecto de la cultura y la sociedad medievales. La literatura de caballería se apoya en temas inspirados en la historia antigua, en particular la de Roma, mientras se nos encamina a un renacimiento de los estudios e interés en la edad clásica.

LOS CICLOS DE FRESCOS POR ENCARGO DE LOS LAICOS

Existe un Medievo, sin razón considerado menor, más secreto que cuenta historias no de santos, sino de seres humanos, héroes y valientes pintados en las salas de los palacios gentilicios y en las cortes. Es un espejo vivaz de un mundo que entrelaza, con la voluntad política y dinástica, orgullos literarios y de costumbre. Desafortunadamente el tiempo nos ha privado de gran parte de estos ciclos de frescos, orgullo de los laicos que con estos encargos buscaban —también a través de esta vía— un ennoblecimiento y una legitimación. Una de las pérdidas más dolorosas es ciertamente el ciclo que Giotto (1267-1337) pinta en el palacio milanés de Azzone Visconti (1302-1339), pero también la serie análoga de Hombres Famosos realizada por el mismo Giotto para Castel Nuovo de Nápoles ha sufrido la misma suerte, víctima de las reconstrucciones que muy a menudo han tenido como blanco edificios y residencias. La serie de Hombres Famosos pintados al fresco por Altichiero (*fl.* 1369-1384) en el palacio carrarense de Padua sobrevive, por ejemplo, sólo en la reconstrucción del siglo XVI, que ha escatimado únicamente el retrato de Francesco Petrarca (1304-1374) sentado a su escritorio, imagen destinada a eternizar la figura del estudioso de las *humanae litterae* en una época que se está abriendo al humanismo.

La pérdida del ciclo pintado por Giotto

Héroes, emperadores y valientes: el ciclo del castillo de la Manta en el Piamonte y los frescos del palacio Trinci en Foligno

El tema de los Hombres Famosos, que goza de una prolongada buena suerte en el Medievo, también gracias al *De viris illustribus* de Francesco Petrarca, es paralelo al de los Nueve Valientes, el ciclo de nueve héroes: tres paganos, tres judíos y tres cristianos, cuyas gestas se ponen como paradigmas en un proceso histórico simplificado voluntariamente. El castillo de la Manta, cerca de Saluzzo, presenta una secuencia que es de las más conocidas. Sobre un tepe, con arbustos sembrados a intervalos, cada uno de los cuales enarbola un escudo heráldico, se presentan, variados en sus posturas y en sus ropajes, los héroes del tiempo antiguo y moderno, acompañados por nueve heroínas. La primera codificación literaria del tema se encuentra en *Les voeux du paon* de Jacques de Longuyon (1312), cuya suerte llega hasta el *Chevalier errant,* escrito por Tomás III (1356-1416), marqués de Saluzzo, entre 1394 y 1396, probable fuente de inspiración del pintor para la iconografía de los frescos.

Los Nueve Valientes

Se trata de un desfile de figuras, satisfechas y complacidas, que exhiben un cetro o una espada, retratadas no sin cierta ingenuidad y con un gusto fabuloso propio del gótico internacional. El tema de los Nueve Valientes se coloca aquí al lado de la rarísima iconografía de la Fuente de la Juventud. Un tema culto y seudoclacisisante se conjuga, pues, con una temática cortés, tomada de los *topoi* de la literatura de caballería.

Una summa *medieval*

Aún intacto en su encanto y restituido al público por una restauración reciente se encuentra el Palacio de los Trinci, señores de Foligno. La residencia se levanta en el barrio de la Plaza Vieja, en un contexto urbanístico particularmente significativo, al lado de la Catedral de San Feliciano y el palacio municipal. Ugolino III Trinci (¿?-1415) adquiere el palacio en 1388 y pone en marcha los trabajos de ampliación y decoración del interior, transformándolo en una residencia digna del papel que su familia habría asumido pronto en la historia política de la ciudad. Prueba de ello es también la decisión de acudir al pintor más conocido y apreciado del momento, o sea, Gentile da Fabriano (1370-1427), aunque es seguro que el artista se limita probablemente a proporcionar bocetos y modelos sin intervenir personalmente en la realización de los frescos. Las salas presentan una *summa* del saber medieval a partir de la llamada Camera delle Rose, pintada con las artes liberales del trivio y del cuadrivio acompañadas por los planetas y las edades de la humanidad. Un programa complejo cuya fuente de inspiración es en parte el *Quadriregio* de Federico Frezzi (*ca.* 1346-1416), mediado en Foligno por el humanista Francisco de Fiano (¿1340?-1421); el todo está traducido con un gusto marcadamente

gótico en las arquitecturas, que recuerdan los virtuosismos de perspectiva del veronés Altichiero, y en las muchachas ataviadas a la moda y sentadas con compostura mientras ejercen atentamente su profesión. En el corredor del palacio hoy se puede ver parcialmente el ciclo de frescos monocromos más antiguo con las Edades del Hombre, luego oculto a inicios del siglo XV por una reconstrucción dedicada, una vez más, a los Nueve Valientes, que tienen a sus lados a dos hombres famosos, Rómulo y probablemente Escipión *el Africano*. La temática clasicizante y culta guía al señor de Foligno en la selección de los temas para la Sala de los Emperadores, donde desfilan en dimensiones mayores a la verdadera los Césares, traducidos en un lenguaje que muestra una cierta ingenuidad y una *vis* casi populachera. Las *Storie di Romolo e Remo* se cuentan con un acento narrativo igualmente cortés en la galería que está antes de la capilla pintada al fresco por Ottaviano Nelli (*ca.* 1370-*ca.* 1444) con un bellísimo ciclo de historias marianas.

Castel Roncolo en Bolzano: héroes y caballeros

El castillo, mandado edificar por los hermanos Beraldo y Federico, señores de Vanga, lo adquieren en 1385 Franz y Niklaus Vintler, que promueven la decoración de sus interiores con ciclos de carácter profano. Los temas escogidos van de los juegos, como el torneo de palos o lanzas acompañado de danzas y cantos, hasta la representación de las novelas del ciclo artúrico. En efecto, sobre las paredes de una sala se despliegan las historias de Tristán e Isolda, que se pueden leer a través de una secuencia continua realizada en monocromía. Los personajes mayores se identifican con didascalias escritas en elegantes letras góticas. En la llamada Casa de Verano se vuelven protagonistas los Nueve Valientes, organizados, según el modelo más en boga, en triádes, con Héctor, Alejandro Magno y Julio César para la edad greco-romana; Josué, David y Judas Macabeo para la edad judía; y, para el Medievo cristiano, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Buglione. El ciclo se actualiza aquí con los héroes de la tradición arturiana y de las sagas nórdicas. De aquí que los libros de caballería, objeto de las divagaciones de la aristocracia y lectura casi obligada, proporcionen un espejo en el cual la corte se reconoce gustosa.

Las historias de Tristán e Isolda

Los héroes y las damas de las novelas corteses terminan reviviendo también en las paredes de las residencias señoriales, como en los frescos, descubiertos hace poco, que están en la Torre de Frugarolo cerca de Alejandría, o en el ciclo pintado por Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455) en el palacio de los Gonzaga de Mantua.

Villanos y nobles: el Ciclo de los Meses de Torre Aquila en Trento

Un espejo igualmente compuesto de la vida de la corte, de sus ritmos, ocupaciones y pasatiempos nos lo ofrece el bellísimo ciclo al fresco que, al inicio del siglo XV, recubre las paredes de Torre Aquila, en el castillo del Buonconsiglio de Trento. Quien hace el encargo es Jorge de Lichtenstein (¿?-1419), nombrado obispo de la diócesis de Trento en 1390. El prelado dispensa una especial atención precisamente al castillo del Buonconsiglio, residencia episcopal desde 1255, encargando una serie de modificaciones a la estructura arquitectónica y sobre todo, a lo largo del cinturón de la muralla, transformando la Torre Aquila de simple puerta de la urbe en una nueva residencia, una estructura de tres planos iluminados por ventanas y unidos entre sí por una escalera de caracol. Del revestimiento al fresco se conserva el Ciclo de los Meses en la sala intermedia y algunos fragmentos con escenas corteses en la habitación que está sobre ella. Se ha identificado al pintor con el maestro Wenceslao (siglos XIV-XV), recordado en aquellos años como alguien al servicio del obispo. Sutiles columnitas en espiral están pintadas en las paredes para acentuar las historias y fingir una suerte de galería abierta que da a la sala, dentro de la cual desfilan las imágenes del trabajo del hombre, ordenadas según la sucesión de los meses del año. El tema de los Meses es un motivo valioso para la cultura medieval, que recurre también en la decoración escultórica de los portales de las catedrales, en los capiteles de iglesias y claustros.

Sin embargo, en Torre Aquila el tema del trabajo, visto en la fatiga cotidiana de los campesinos y los artesanos, se entrelaza, con una sensibilidad totalmente cortés, con las diversiones de la aristocracia, en un contraste, que cada vez se hace más nítido y a veces ingenioso, entre hábitos y clases sociales diferentes. Los jóvenes se retan a librar una batalla con bolas de nieve en el mes de Diciembre; Febrero lo ocupa un torneo que se desarrolla al exterior de un castillo, mientras que los encuentros amorosos entre caballeros y jóvenes damas son los protagonistas del relato en el mes de Mayo.

El trabajo de los campesinos y el entretenimiento de los aristócratas

Obviamente no puede faltar entre las diversiones de la aristocracia la cacería con halcones, a la que se dedica el mes de Septiembre. El fresco parece traducir a larga escala alguna que otra página mineada del *Livre de la chasse* de Gastón Foebus (1331-1391).

Cada mes se vincula luego con una actividad agrícola específica: desde arar y sembrar en el mes de Abril a la siega en el mes de Agosto y la vendimia en el mes de Octubre. El pintor explota todos estos motivos para reproducir realista y minuciosamente el mundo, indagado con ese espíritu de observación que se consolida precisamente con el gótico internacional,

siguiendo la huella de los renovados estudios de lo verdadero y de la difusión de manuscritos con tema botánico, y no sólo, como por ejemplo los *Tacuina sanitatis*.

El toldo que hoy ocupa el zócalo a lo largo de las paredes de la sala es fruto de una reconstrucción en el siglo XVI que ha ocultado y en parte destruido los frescos del Cuatrocientos. Los pocos fragmentos de la decoración originaria que se pueden entrever nos hacen imaginar una secuencia de entrepaños de mármol alternados con nichos, dentro de los cuales se presentaban figuras alegóricas como complemento del programa de los frescos, con una intención moralizante.

Véase también
Artes visuales “Gentile da Fabriano”, p. 590.

El Renacimiento

RENACIMIENTO Y CULTURA DE ANTIGÜEDADES: LA RELACIÓN CON LO ANTIGUO

CHIARA BASALTI

La fascinación que siempre han ejercido las ruinas de la Antigüedad sobre la cultura occidental encuentra en la primera parte del siglo XV un terreno fecundo, sobre todo en Florencia y Padua, donde los artistas estudian ruinas y restos para crear nuevas formas e interpretar sus temas con rigor filológico. En la segunda mitad del siglo, mediante la sistematización de las experiencias precedentes, se definen en las cortes los términos del gusto "a la antigua".

RENACIMIENTO Y RENACIMIENTOS

El equívoco que considera el redescubrimiento de lo antiguo como una novedad exclusiva de la cultura del siglo XV ya ha sido despejado por Erwin Panofsky (1892-1968) en el texto *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1960), en el que el estudioso subraya el modo en que la historia de la cultura occidental se ha visto confrontada periódicamente con el mundo antiguo. En efecto, ya en la tradición medieval se pueden rastrear repuntes, "renacimientos" precisamente, en los motivos ornamentales de las puertas de bronce de la Capilla Palatina de Aquisgrán (786-804) o en las *Virtudes y Sibilas* del púlpito de la catedral de Siena esculpidas por Nicola (1210/1220-1278/1284) y Giovanni Pisano (*ca.* 1248-1315/1319).

Tales "renacimientos", sin embargo, se diferencian del Renacimiento por su diversa relación con el pasado. Los artistas del Cuatrocientos estudian los restos y ruinas de la antigüedad para reducirlos a significados más correctos, rastrean en ellos temas nuevos, observan sus formas para sacar modelos naturalistas, conscientes de la distancia que separa su mundo del antiguo. De aquí que, en virtud de tal conciencia, puedan acercarse a ese pasado con el distanciamiento propio del historiador y con una mentalidad más selectiva. Estudiosos, letrados y artistas exploran las ruinas de Roma y buscan las vías más correctas para reapropiarse de ellas y reconectarse con el mundo antiguo. Sólo de esta manera se pueden comprender los esfuerzos que hace Lorenzo Ghiberti (1378-1455) al trazar, en las páginas de sus *Commentarii* (*ca.* 1450), una primera historia del arte

Una aproximación distinta al pasado

en la que él mismo y sus contemporáneos están directamente ligados con la historia antigua. Además, el estudio profundo de la clasicidad y el deseo de ser herederos de esa cultura alimentan la voluntad de los humanistas de conocer la realidad circunstante, que la tradición medieval había juzgado inaferrable. En efecto, a inicios del siglo XV se buscan en la filosofía platónica los instrumentos para comprender las leyes que gobiernan el mundo, como en el mito y la historia romana se encuentra una nueva antropología "laica" y ejemplar. De aquí deriva una concepción del espacio, de la realidad y la historia misma a la medida del ser humano, que no deja lugar a aproximaciones o dudas.

Los lugares, los protagonistas y las formas del gusto "a la antigua": Florencia

Al inicio del siglo XV Florencia aparece como la ciudad más sensible a estas búsquedas. Al lado de numerosos literatos y artistas, que se orientan a la renovación siguiendo el ejemplo de los clásicos, están las personas privadas, que hacen encargos y están atentas a las nuevas instancias, y un gobierno municipal dispuesto a invertir en una nueva política cultural. Los modos en que los artistas participan en este fervor no son unívocos, ni se dan por descontados los estímulos que reciben de lo antiguo. Múltiples personalidades y otros tantos acercamientos diferentes a lo clásico encuentran así ocasión de confrontarse en la prestigiosa obra de Santa Maria Novella. Aquí, Nanni di Banco (1380/1390-1421) y Donatello (1386-1466) realizan, para un nicho de la tribuna de la iglesia y para el campanario las estatuas del evangelista Lucas (1408-1413) y del profeta Habacuc (1423-1425), que hoy se conservan en el Museo de la Obra de la Catedral de Florencia.

La actividad de Nanni di Banco y Donatello

Ambos abrevan de las fuentes clásicas, obteniendo resultados diversos. Nanni di Banco, atento a la percepción de la obra, alarga ligeramente la figura para corregir el error óptico debido a la colocación elevada de la estatua, y descubre en la gestualidad severa y en los rostros del arte del retrato imperial romano las fuentes para conferir dignidad y autoridad al santo. Donatello, en cambio, se orienta a "una imitación no tanto de formas y resultados ya obtenidos, sino de los procesos para conseguirlos" (Eugenio Garin, *La revolución cultural del Renacimiento,* 1967): en efecto, él ya no busca en los restos antiguos un prontuario de gestos y figuras, sino una fábrica de medios técnicos para obtener la máxima expresividad fisonómica.

Los modelos antiguos sustituyen a la naturaleza misma, puesto que la vuelven a proponer en la cima de las potencialidades artísticas, que ahora son el verdadero objeto de indagación. Con un imperceptible desfase de las piernas que confiere dinamicidad, gracias a un drapeado que pone en evi-

dencia la delgadez del cuerpo y, sobre todo, gracias a los modelos del retrato helenista, Donatello logra atribuir al rostro del profeta una veracidad que rosa los confines de lo grotesco. La misma actitud pragmática inspira la práctica arquitectónica de Filippo Brunelleschi (1377-1446), quien busca en los restos arqueológicos las leyes matemáticas que gobiernan la proporción de los espacios y permiten una distribución armónica de la luz.

Paradigma de esta nueva apropiación de lo antiguo es la Sacristía Vieja de 1428 de la iglesia de San Lorenzo, en la que el artista construye un espacio esencial cuya geometría está fuertemente escandida por la recuperación del arco de medio punto, el uso de un único orden arquitectónico y sobrias molduras en piedra oscura.

También Leon Battista Alberti (1406-1472), asiduo y apasionado lector de la literatura antigua e investigador escrupuloso de los restos antiguos, revisa las tipologías del arte clásico para recuperar su valor moral y simbólico. El proyecto de Alberti de la planta central para el Templo Malatestiano de Rímini (1450) y la combinación armónica de la columna y el arco de triunfo aspiran sobre todo a celebrar la perfección del cosmos y expresar la idea platónica de belleza.

Padua

El acercamiento a lo antiguo, de corte más histórico, de Leon Battista Alberti es en ciertos aspectos afín al ya experimentado desde finales del siglo XIV por el ambiente patavino, donde los textos latinos son analizados según una investigación filológica que está orientada a descubrir los conceptos de la cultura clásica. Así, en 1375 el humanista Juan Dondi (1318-1389) describe minuciosamente los antiguos vestigios de Roma en su *Iter Romanum,* anticipándose claramente a las investigaciones de Flavio Biondo (1392-1463) y del mismo Alberti.

También el poder político experimenta esta fascinación y compromete a los artistas en el proyecto de restablecer los lazos con la tradición clásica. En 1390 Francisco II de Carrara (1359-1406) manda acuñar, para celebrar la reconquista de Padua, algunas medallas que recuperan, en la efigie en el *recto,* el estilo del arte imperial romano del retrato.

El taller de Squarcione

El taller de Francesco Squarcione (1395-1468), donde se apilan calcas en yeso de estatuas antiguas, es el que luego funge como palestra para ese círculo de artistas inclinados a "encuadrar las figuras en nichos, en arquerías, en pesados edículos, abundantemente moldurados y labrados […], elementos constantes de este 'expresionismo' nutrido de arqueología" (André Chastel, *Italia, 1460-1500. El gran taller, 1460-1500*).

De aquí salen entonces las diferentes representaciones de la Virgen con el Niño que hacen Carlo Crivelli (*ca.* 1435-post 1493), Marco Zoppo (1433-1478) y Giorgio Schiavone (1433/1436-1504), donde amorcillos muy plásticos

se asen a los festones del trono y barandas de mármol exhiben cartelas y bajorrelieves. En este mismo ambiente se forma también Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506). Involucrado muy joven en la obra de la Capilla Ovetari en la iglesia patavina de los Ermitaños (1450-1460), restituye a las formas clásicas significados apropiados que el estudio filológico de las fuentes literarias ha permitido conocer. En efecto, aquí es donde arcos triunfales, techos artesonados, candeleros y capiteles corintios se suceden con un rigor que no cede al detalle erudito, ni termina en la reconstrucción fantástica. El gran arco que sirve de marco al *Juicio de Santo Santiago* marca la solemnidad del momento, así como las esfinges que decoran el trono denuncian la tiranía de Herodes, y el ambiente fúnebre, que requiere la función de la capilla, está acentuado en la escena del *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo* por el motivo de las palmillas y hojas de acanto, por tritones y amorcillos que sostienen las guirnaldas, tomados de los tantos sarcófagos y cipos conmemorativos que hay en el territorio de Padua.

Pero los artistas, también los florentinos, patavinos y venecianos, a pesar de estar en ventaja por las ricas colecciones locales, son conscientes de que Roma es el lugar al que hay que ir para vivir de verdad la fascinación de lo antiguo.

ROMA

Gracias a la nueva política papal, desde los años treinta del siglo XV la ciudad ya no se presenta como simple fuente de inspiración, sino que extrae una interpretación personal de las ruinas de Roma. Los esplendores del pasado se vuelven a leer y proponer como prefiguraciones del presente, en el que la grandeza de la Roma antigua corresponde a la potencia de la Roma cristiana. En 1433 el papa Eugenio IV (1383-1447, papa a partir de 1431) encarga la realización de la puerta de bronce de San Pedro al florentino Filarete (*ca.* 1400-*ca.* 1469), que reformula los temas clásicos en clave cristiana. Así, los retratos de los emperadores y los episodios de la historia romana anticipan el triunfo de la Iglesia, y el artista toscano traduce la monumentalidad de las puertas del Panteón en las amplios artesones que ilustran la historia cristiana y aluden a la política de reafirmación del poder que conduce Eugenio IV.

La renovatio urbis

Este entramado de los dos mundos se intensifica en el proyecto de la *renovatio urbis* que promueve Nicolás V (1397-1455, papa a partir de 1447) y luego Sixto IV (1414-1484, papa a partir de 1471), quien se concentra en la promoción del área vaticana y la basílica de San Pedro, su centro espiritual y geográfico.

El descubrimiento de las pinturas de la Domus Aurea en el Esquilino, acaecida en los años ochenta del siglo XV, introduce nuevas sugerencias, capaces de tratar de tú a tú a los monstruos más visionarios del gótico internacional. Nace así la decoración grutesca [decoración de las paredes con

pinturas, esculturas, que consiste en figuras vegetales, animales o humanas fantásticas], género autónomo de la decoración, que de Roma irradia hacia los centros de la península, propensos a acoger imágenes refinadas, cuyos significados no siempre se pueden entender fácilmente.

En efecto, a finales del siglo XV la relectura de lo antiguo tiene objetivos cada vez más elitistas y fuera de la historia. Cuando los señoríos alcanzan la estabilidad política de *Les Très Riches Heures* de Jean de Berry, cuando las especulaciones neoplatónicas comienzan a sustituir la empírica filosofía aristotélica, los laicos ricos y cultos que encargan las obras captan los aspectos más intelectuales del mundo clásico y entonces prefieren la especulación a la vida activa, al *exemplum morale* que impulsa a la acción. La reinterpretación de la tradición se tiñe de matices a la antigua y anticuarios más que antiguos y arqueológicos, y se encamina a las nerviosas declinaciones de Filippino Lippi (*ca.* 1457-1504), el linealismo indagador de Pollaiolo (*ca.* 1431-1498), el oscuro lenguaje mitológico de Botticelli (1445-1510), las conjunciones fantásticas de Pinturicchio (*ca.* 1454-1513) entre bestiarios medievales y citas eruditas.

Véase también
Artes visuales “Gentile da Fabriano”, p. 590.

PERSPECTIVA Y ESPACIO PERSPECTIVO

FRANCESCA TANCINI

Los artistas renacentistas se percatan de la urgente necesidad de reproducir sobre la superficie bidimensional de la tabla o el lienzo una realidad hecha de volúmenes tridimensionales escalonados en profundidad. Y afrontan este problema reduciendo el espacio a un sistema de coordenadas numéricas, espejo de un mundo equilibrado y armónico, en el que todo se puede reducir al canon de la proporción que coloca al ser humano en el centro del universo.

REPRESENTACIÓN PERSPECTIVA Y ESPACIO URBANO

Al alba del siglo XV Florencia es una ciudad de calles y cantones. Las fachadas de los edificios, las jambas de las ventanas, las barandillas y las balaustras, las piedras sillares de los basamentos y las piedras del adoquinado forman líneas largas, distribuidas en diversos planos, que se alejan y “parecen

proyectarse en profundidad dirigiéndose hacia un mismo punto" (Luciano Bellosi, *La rappresentazione dello spazio,* 1980). Las calles, recorridas por los carros, lucen animadas por la febril excitación del tráfico y el comercio y están pobladas de hombres cuya experiencia en los talleres ha vuelto capaces de medir a simple vista distancias y longitudes.

Según Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497), en esta misma ciudad Filippo Brunelleschi (1377-1446) habría demostrado públicamente el método que ideó para restituir en un plano bidimensional "las disminuciones y aumentos de las cosas que de lejos y de cerca aparecen a los ojos de los hombres" (Antonio di Tuccio Manetti, *Vita de Filippo Brunelleschi, ca.* 1482).

Las "tablillas" perdidas

Se trata de las "tablillas", hechas probablemente en el primer decenio del siglo, y perdidas hoy, que retrataban a dos de los edificios florentinos más importantes: el Baptisterio de San Giovanni y la Plaza de la Señoría con el Palazzo Vecchio. Observando, a través de una perforación pasante, estas pinturas realizadas en plata bruñida y reflejadas en un espejo era posible ver las calles y las plazas de Florencia reproducidas con exactitud matemática sobre un soporte plano.

El tratado De la pintura *de Leon Battista Alberti*

En el tratado *De Pictura* (1435-1436), Leon Battista Alberti (1406-1472) formula la teoría del espacio continuo, homogéneo e isotopo, presupuesto por la construcción de este mundo matemático y abstracto: para que la reproducción resulte en todo y por todo creíble, la realidad debe ser mirada desde un punto de vista determinado por el artista de modo que la posición del observador coincida con la del dibujante. Un punto focal, pues, un espectador inmóvil, un solo ojo y un único horizonte son los presupuestos que permiten la convergencia de las líneas en un mismo punto de fuga, la acción de una escala homogénea de magnitudes y el cumplimiento del canon de la unidad de perspectiva de la representación. Y el ser humano, en torno al cual se edifica esta construcción abstracta, es en verdad el centro del universo, punto de partida y llegada de los "rayos rectilíneos que parten del ojo del observador en dirección de los objetos" (Leon Battista Alberti, *De Pictura*).

Perspectiva y perspectivas

Perspectiva convencional y abstracta

Pero la que también hoy parece la praxis correcta de representación y visión del mundo es en realidad sólo una de tantas posibles modalidades de representación espacial. En 1927 Erwin Panofsky (1892-1968) escribe *La perspectiva como forma simbólica,* un ensayo, que sigue siendo capital, en el cual el historiador alemán del arte pone en evidencia la abstracción y la convencionalidad, con respecto al espacio físico y emotivo del ser humano, implícitas en la praxis del siglo xv de la perspectiva

y sostiene su profunda determinación histórica. En efecto, la creación de una imagen pictórica fundada en una cuadrícula geométrica representada matemáticamente es una convención que casa muy bien con la mentalidad renacentista. Cada objeto está inscrito en un sistema racional de coordenadas y todo espacio se configura tomando como base la aplicación de reglas figurativas equilibradas y armónicas, que revelan un orden universal superior. No es sorpresa que el mundo mercantil y burgués de la Florencia del Cuatrocientos sea el que dé vida a una construcción simbólica que reproduce sobre el papel un universo que enteramente se puede medir, conocer y controlar.

Esta realidad pictórica se basa en un espacio definido "como un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad" (Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica,* 1927). En otras épocas, sin embargo, diversas culturas ya habían afrontado la misma necesidad de definir el espacio. Los antiguos habían utilizado una forma de representación en perspectiva, llamada *perspectiva naturalis* o *communis,* que respondía a la necesidad de diversificar los objetos tomando como base su posición, sin llegar por esto a construir un sistema matemáticamente predeterminado. También en el Medievo la configuración es un conjunto de masas y superficies en el que el espacio no unifica entre ellas formas diferentes, sino que la relación entre los cuerpos, no sujetos a un único sistema proporcional, tiene lugar principalmente a través de proporciones jerárquicas. La Virgen en Majestad es más grande que el donador arrodillado a sus pies porque es más importante que él, la iglesia que se debe erigir y conmemorar tiene una relevancia mayor respecto de los otros edificios presentes en la composición.

La perspectiva naturalis

La perspectiva lineal albertiana, por el contrario, se funda en la hipótesis según la cual cada punto del espacio, cada persona representada, tiene el mismo valor, independientemente de su posición, su grado y su función. De aquí que esta distancia entre el espacio racional del siglo XV y el psicofisiológico del ser humano requiera una fuerte intervención del intelecto en la percepción consciente de abstracciones y convenciones de perspectiva.

Ventanas renacentistas

En Santa Maria Novella, Masaccio (1401-1428) hace realidad la que es la organización espacial más rigurosa y sistemática de los primeros decenios del siglo XV (1426-1428), desquiciando las convenciones figurativas de su tiempo y dando vida a la primera teofanía real de la historia de la pintura. El observador se encuentra ante un espacio visualmente ilusorio, frente a un muro que "al parecer está perforado" (Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a*

nuestros tiempos, 1568), y frente a él aparece la figura de Cristo, crucificado bajo la mirada de Dios Padre.

La visión vertiginosa y conmovedora de la muerte del Salvador pasa rozando los límites de la desacralización en el momento en el que el fiel percibe que el artista ha colocado a la Trinidad en el mismo espacio del observador. El Hijo de Dios, la Virgen y san Juan Evangelista han sido retratados siguiendo la misma escala de tamaño de los dos donadores arrodillados en el escalón, del esqueleto acomodado en el sepulcro de abajo y del hombre de carne y hueso que, pasmado, mira el fresco desde la nave de la iglesia.

El espacio pictórico y el real, y los personajes que lo ocupan, unificados por la confluencia de las líneas que los componen en el mismo punto de fuga, tienen la misma esencia y la misma sustancia. En este punto es evidente la relevancia que tiene un método representativo que está en grado de ofrecer la eficacia de un espacio engañoso, elemento de estupor, conversión y persuasión. Parte de este primer ilusionismo espacial de Masaccio el largo camino que lleva, a través de los atrevidos escorzos de la perspectiva de Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506) en Mantua, hasta las temerarias construcciones ilusorias de Correggio (*ca.* 1489-1534) y, más tarde, a las fingidas arquitecturas de los cuadraturistas[1] y a la gran decoración barroca.

Ilusionismo espacial

El espacio pictórico es una "ventana abierta" a un mundo que se ha de reproducir, según la definición que de él da Leon Battista Alberti, y la pintura se vuelve a su vez la ciencia del espacio y su representación. Pero, si por una parte pintores de la generación siguiente, como el beato Angélico (*ca.* 1395-1455) y Domenico Veneziano (1410-1461), componen, al aplicar minuciosamente estas conquistas, volúmenes delimitados por largas columnatas y complejas filas de bóvedas, de un modo igual y opuesto esa misma construcción brunelleschiana se aplica, por otra, a la reproducción de una realidad no naturalista, fantástica y enajenante.

La pintura como representación del espacio

Sigue siendo una ventana a la perspectiva la que se abre a los escenarios nocturnos irreales e improbables de Paolo Uccello (1397-1475), que, según Giorgio Vasari (1511-1574), "se complació en investigar los complicados mecanismos y las extrañas obras del arte de la perspectiva".

Sus figuras planas, que combaten en una cuadrícula compuesta de entrecruzamientos de lanzas, armaduras y cuerpos muertos o que están representadas en jardines marcados por cuadros metálicos perpendiculares, tienen la misma verosimilitud que si fueran de carta recortada.

En cambio, como para Alberti, también en Piero della Francesca (1415/1420-1492), y en las obras de su alumno y seguidor Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517), máximos exponentes de los tratados de perspectiva del siglo XV, la

[1] Cuadraturismo: pintura decorativa de perspectivas arquitectónicas. [T.]

pintura coincide con la perspectiva: "la pintura no es sino demostración de las superficies y los cuerpos disminuidos o agrandados" (Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*). Y en su *Flagelación* de Urbino, como en las Tablas Barberini, en las taraceas en madera del Palazzo Ducal y en las obras de los artistas que se reúnen en torno de la corte de Federico de Montefeltro (1422-1482), la perspectiva asume la potencia de una fantástica máquina teatral —en los pavimentos embaldosados y en las cornisas salientes, en los entrecruzamientos de los arcos y en la sucesión de las columnas.

Y precisamente el enclave pierfrancescano y urbinato sirven de fondo a la formación de Donato Bramante (1444-1514), que llegará a ser arquitecto de príncipes y papas precisamente gracias a su sabiduría en la perspectiva y al ilusionismo espacial que aprendió en la juventud en su tierra natal.

Perspectiva y manera

Sin embargo, el método brunelleschiano de transferencia de un espacio tridimensional a una superficie plana, que tanta sensación y maravilla había suscitado en los primeros decenios del siglo XV, llega a ser, con el tiempo, un simple elemento instrumental de la representación.

La exhibición de las capacidades del artista, de sus conocimientos técnicos, materiales, anatómicos y, precisamente, de perspectiva, conduce ahora a la ostentación de complicados esquemas científicos, matemáticos, constructivos.

Los profundos cambios sociales, mentales y culturales, madurados en menos de un siglo, vuelven inactuales y obsoletos los instrumentos del arte del primer Renacimiento. Y con las equilibradas estructuras elaboradas por Rafael (1483-1520) en las Estancias del Vaticano se asiste, quizá, a la última manifestación grandiosa de una idea que ya se estaba disolviendo velozmente: la concepción de un universo superior, ordenado y perfecto que había adecuado a su propio modelo sublime los sistemas de representación. Al lado de una corriente, contraria a la perspectiva, siempre presente en la pintura renacentista —piénsese en la bidimensionalidad que exhiben las figuras de Boticelli (1445-1510)—, se llega finalmente a desarrollar un empleo más heterodoxo de la cuadrícula geométrica, disfrazada por las neblinas azules y desvanecidas de Leonardo da Vinci (1452-1519), arrollada por la sobresaliente humanidad de Miguel Ángel (1475-1564) o declinada en las interpretaciones metafísicas e inquietas de Tintoretto (1518-1594).

Véase también

Ciencia y tecnología "Filippo Brunelleschi", p. 408.
Artes visuales "Filippo Brunelleschi arquitecto", p. 610; "Mantegna y la Mantua de los Gonzaga", p. 713.

FILIPPO BRUNELLESCHI ARQUITECTO

SILVIA MEDDE

Filippo Brunelleschi es el primer arquitecto del Renacimiento italiano. Sus obras introducen un lenguaje que, marcado por una concepción racional del espacio, renueva el método proyectivo y el léxico ornamental, volviéndose referente imprescindible de todos los desarrollos posteriores. Con acepciones distintas respecto a Leon Battista Alberti, Brunelleschi contribuye a la afirmación de la centralidad de la figura del proyectista en el proceso que conduce de la ideación a la realización de los edificios.

LA FORMACIÓN EN FLORENCIA

Nacido en Florencia en 1377, Filippo Brunelleschi (1377-1446) se forma como orfebre y escultor; entre 1399 y 1400 está documentada su presencia en Pistoia y en su ciudad natal, donde participa en el concurso de 1401 para la realización de la puerta de bronce del baptisterio de San Juan. En esa ocasión realiza el recuadro polilobulado con *El sacrificio de Isaac* (Florencia, Museo Nacional del Bargello) en bajorrelieve, que se distingue por una nueva concepción del espacio. La escena, escandida en profundidad y enriquecida por citas tomadas de la estatuaria antigua, está organizada en torno de un fulcro central: la escena dramática del sacrificio conjurado por el ángel. Después de la victoria adjudicada a su rival Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Brunelleschi lleva a cabo un primer viaje a Roma en compañía del joven Donatello (1386-1466). El objetivo es estudiar la escultura, las técnicas constructivas y la arquitectura de los antiguos, referente de suma importancia para su poética.

Mientras sigue trabajando como escultor —al segundo decenio del siglo XV se remonta el crucifijo de madera, que se le atribuye, en la iglesia de Santa Maria Novella—, se dedica a hacer experimentos ópticos. Define los principios de la construcción en perspectiva lineal, luego codificada por Leon Battista Alberti (1406-1472), que constituye el fundamento del arte renacentista. Las fuentes aluden a la realización de dos tablillas, perdidas, que representan el baptisterio florentino de San Juan visto desde la catedral y la Piazza della Signoria siguiendo una angulación oblicua, que mostraba las fachadas septentrional y occidental del Palazzo Vecchio. Las afinidades entre las investigaciones de Brunelleschi y las soluciones que Masaccio (1401-1428) adopta en sus obras han sido ocasión de que se formule la hipótesis de la colaboración del arquitecto en la definición de las ambientaciones en perspectiva de los frescos de la capilla Brancacci en la iglesia de

Experimentos ópticos

Santa Maria del Carmine (*Storie di San Pietro,* de 1424) y de Santa Maria Novella (*La Trinità,* 1426-1428), en Florencia.

Entre los intereses que connotan su genio versátil —estimulado por la relación con insignes científicos de la época, como Pablo del Pozzo Toscanelli (1397-1482)— están también la estática, la hidráulica, la matemática y la ingeniería, de la que dará prueba como experto en fortificaciones e ideador de máquinas: éstas innovan también el campo de la representación teatral, pero sobre todo en arquitectura es donde rendirán resultados extraordinarios, procurándole gran fama ya entre sus contemporáneos.

La cúpula de Santa Maria del Fiore

Ámbito privilegiado de sus experimentos es la obra de la Catedral de Santa Maria del Fiore en Florencia, en la que Brunelleschi colabora desde los inicios del siglo, ganando en 1418 el concurso convocado para la edificación de la gran cúpula. Conservará el cargo de maestro en jefe de la obra desde 1420 hasta su muerte. Con respecto al esquema ojival a ocho gajos previsto desde el Trescientos, pero imposible de llevar a cabo por lo inadecuado de los sistemas constructivos, Brunelleschi sigue cada aspecto de la obra. Por lo que se refiere a la cúpula, implementa un sistema autosustentante que, gracias a la ensambladura de los ladrillos en espinazo de pescado, la cual se inspira en las técnicas romanas (bizantinas según algunos historiadores), no tiene necesidad, en las diferentes fases de la construcción, de los tradicionales armazones de madera, llamados cimbras.

Un sistema autosustentante

Para aligerar el peso, la cúpula está constituida por dos casquetes concéntricos cuyo espesor se reduce gradualmente hacia lo alto; están reforzados por nervaduras, ocho de las cuales son visibles desde el exterior. Responsabilidad de Brunelleschi, que en 1436 se adjudica también la victoria en el concurso para la construcción del cupulino o linterna que cierra la cúpula, es también la administración del trabajo de los obreros, facilitado por la introducción de nuevos sistemas de carga y transporte de los materiales. En el papel organizativo desempeñado al interior de la obra, además del papel proyectivo, reside el cambio en sentido moderno impreso por Brunelleschi a la figura del arquitecto, una evolución que complementa el rescate totalmente intelectual promovido por Alberti.

Arquitectura civil: el Hospital de los Inocentes y el Palacio de Parte Güelfa

El Hospital de los Inocentes es la primera obra en la que se vuelve explícito el lenguaje moderno de Brunelleschi, basado en la introducción de geometrías

y proporciones simples no menos que en un gusto ornamental que se inspira en lo antiguo. Entre 1419 y 1421 había sido comisionado por el Gremio de la seda y el de los orfebres, de la que formaba parte el arquitecto mismo, para asistir a los niños abandonados. Sin dejar de tener en cuenta las modificaciones aportadas en un periodo ulterior, tanto en la planta como en la fachada, lo que a veces se indica como primera intervención renacentista muestra, sobre todo en el prospecto principal, una concepción determinada por la adopción de medidas que, replanteadas en términos de múltiplos y submúltiplos (el llamado módulo), generan un espacio regular y rimado. El sentido de la medida y la armonía, implícitos en la arquitectura medieval florentina, cuya memoria sobrevive aquí, se lee a la luz de la racionalidad humanista y en la recuperación de lo antiguo: factor clave es el empleo del orden clásico, que es propuesto, quizá por vez primera, en formas acabadas. Basado, por su vocación urbanista, en la sucesión de espacios de planta cuadrada, el frente porticado de los Inocentes se extenderá a toda la plaza de la Santissima Annunziata.

Armonía de corte racional

Al ámbito de la arquitectura civil pertenece también el palacio llamado de Parte Güelfa, por la facción política que le hace el encargo después de 1419. Inacabado y manipulado, el proyecto inicial preveía un gran salón para las reuniones. Exteriormente el edificio se caracteriza por una síntesis formal extrema.

Los encargos de los Médici

Dos de las obras de Brunelleschi que fundan la arquitectura del Renacimiento se realizan para la iglesia de San Lorenzo por encargo de la familia de los Médici, cuyo papel hegemónico, en el contexto económico y político de la ciudad, se vuelve cada vez más explícito en esos años.

Hacia 1418 Juan de Bicci (1360-1429) encarga a Brunelleschi la realización de la sacristía de la basílica, con la probable intención de convertirla en su propio mausoleo. Llamada Sacristía Vieja, por contraposición a la simétrica modelada por Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) en el siglo siguiente, comienza a ser construida en 1421 y sus partes estructurales son terminadas en 1428. En los trabajos decorativos, emprendidos inmediatamente después, trabaja, entre otros, Donatello.

Se trata de un espacio de gran rigor formal que no tiene precedentes en la estructura geométrica, escandido por el gris de la piedra oscura: un cubo coronado por una cúpula hemisférica nervada y colocada sobre pechinas, en la cual se ha leído una afinidad con los modelos bizantinizantes del norte de Italia (el baptisterio de la catedral de Padua); sobre un lado del ambiente se abre un vano proporcionalmente más pequeño pero con las mismas características, donde está colocado el altar.

En el contexto de la construcción de la Sacristía madura la idea de la reedificación en formas modernas de la entera basílica de San Lorenzo que, ya iniciada, es confiada a Brunelleschi por los Médici. Los trabajos comienzan en 1421 de acuerdo con su proyecto y proceden lentamente. Reanudada apenas en 1441 por Cosme I (1389-1464), la obra se concluye después de la muerte del artista. Con la fachada incompleta, no se sabe cómo habría enfrentado Brunelleschi la ardua cuestión: no conocemos, además, ningún prospecto de edificios religiosos proyectado por el florentino.

La Sacristía Vieja

El esquema de desarrollo longitudinal de la iglesia precedente, de época románica, es restituido siguiendo una extrema claridad en la composición. En el recuerdo que se tiene de la Antigüedad y las basílicas paleocristianas, el espacio está construido con el rigor geométrico del cálculo proporcional y de la búsqueda de simetría, que generan una dimensión variada pero homogénea que se puede leer inmediatamente.

Se ha perdido el proyecto que el arquitecto realiza alrededor de 1442 para construir el palacio de Cosme I. La propuesta, que colocaba el edificio en una plaza que había de construirse frente a San Lorenzo, queda descartada por el espíritu ambicioso y por no ser conforme a la política de prudencia practicada por el comitente, convertido de hecho en señor de Florencia en 1434. Es probable que hayan sido recogidas algunas de las características originales en el diseño confiado a Michelozzo Michelozzi (1396-1472) y destinado a establecer, con la excepción del palacio Rucellai proyectado por Leon Battista Alberti unos diez años después, el canon de la residencia señorial florentina en el curso del Cuatrocientos y después.

La capilla Pazzi y la iglesia de Santa María de los Ángeles

La capilla Pazzi, construida a partir de los primeros años treinta del siglo XV en el complejo franciscano de Santa Croce, da ocasión para subrayar la evolución del lenguaje de Brunelleschi. Destinado al capítulo de los frailes y comisionado por Andrea de' Pazzi (1372-1445), el ambiente es sólo aparentemente semejante a la Sacristía Vieja; en efecto, transforma el esquema cuadrado en un esquema rectangular, teniendo como resultado una mayor complejidad espacial. Más rica y variada, en consecuencia, es también la articulación de las paredes, que tupe la trama de los elementos arquitectónicos, que marcan los puntos neurálgicos de la estructura.

Primer ejemplo renacentista de edificio con planta central

Una concepción espacial innovadora es distintiva también de la iglesia de Santa María de los Ángeles, el primer ejemplo renacentista de edificio con planta central, tipología que, por la perfección geométrica y el efecto simbólico de sus líneas, gozará de gran fortuna en el curso de los siglos XV y XVI. Recordando los estudios de las ruinas antiguas que hizo

en Roma, quizá también en un segundo viaje, Brunelleschi trabaja aquí en el valor plástico de la mampostería de ladrillos. Iniciada en 1434 pero dejada inconclusa a causa de los problemas económicos del que hace el encargo, Filippo Scolari llamado Pippo Spano (1369-1426), la iglesia tenía prevista una planimetría octagonal con cúpula, y una corona de capillas cuyo perfil debía haber emergido al exterior, poniendo el edificio en diálogo con su contexto. En la misma dirección se colocan los cuerpos semicirculares (llamados tribunas muertas) erigidos en torno a la cúpula de Santa Maria del Fiore debajo del tambor, la obra que en su modo más acabado muestra que tiene su fuente de inspiración en lo antiguo.

La iglesia del Espíritu Santo

Una relación semejante a la que liga la capilla Pazzi a la Sacristía Vieja interviene también entre la iglesia florentina del Espíritu Santo y la basílica de San Lorenzo, cuya lectura paralela permite constatar las novedades introducidas en la obra, punto de llegada de la carrera de Brunelleschi. Proyectados quizá desde 1428 pero comenzados en 1436, los trabajos proceden en un lapso de tiempo que se prolonga, bajo la dirección de otros, más allá de la muerte de Brunelleschi, acaecida el 15 de abril de 1446, comprometiendo parte del diseño original. Entre los elementos de mayor novedad se encuentra la intención, no hecha realidad, de manifestar al exterior el ritmo convexo del muro perimetral, correspondiendo a las capillas que se abren a lo largo del cuerpo de la iglesia. También en este caso, Brunelleschi siente mucho la relación con la ciudad: él habría propuesto modificar la orientación del edificio con el fin de ganar un espacio adecuado para abrir una plaza, una de las primeras planificadas en el Renacimiento, pero no se hizo nada a causa de los elevados costos de las demoliciones.

Basada en el habitual esquema de cruz latina con tres naves, la iglesia es en su interior un ejemplo de armonía espacial y concepción monumental. Se consigue este efecto gracias al diseño calibrado de la planta que, perfeccionando el modelo de la iglesia de San Lorenzo, se basa en la repetición de módulos entrelazados por proporciones simples (1:2 entre arcadas centrales y laterales). Una nueva concepción es distintiva también de las estructuras arquitectónicas, marcadas por una tendencia a la tridimensionalidad en el empleo de columnas y semicolumnas, dando como resultado suavizar y hacer más homogéneo el tránsito de unas partes del edificio a otras.

Véase también
Artes visuales "Filippo Brunelleschi arquitecto", p. 610; "Masaccio", p. 615; "Leon Battista Alberti", p. 625; "Jan van Eyck", p. 635; "Pintores de luz", p. 647.

MASACCIO

STEFANO PIERGUIDI

No obstante su brevísima carrera, que terminó cuando tenía apenas 26 años de edad, Masaccio es, junto con Brunelleschi y Donatello, el tercer protagonista del primer Renacimiento florentino. Su ruptura con el lenguaje del gótico internacional es radical: a través del uso de un claroscuro decidido, Masaccio confiere a las figuras una plasticidad y un carácter concreto físico totalmente nuevos, y la aplicación de las reglas de la perspectiva le permite crear un espacio pictórico mensurable y verosímil.

LA PINTURA RENACENTISTA EN LA ESTELA DE GIOTTO

Alrededor de 1490, cuando lo que hoy llamamos Renacimiento es ya un hecho, y el escenario pictórico de la Florencia de Lorenzo de Médici (1449-1492) está dominado por Sandro Botticelli (1445-1510), Perugino (*ca.* 1450-1523) y Filippino Lippi (*ca.* 1457-1504), un aprendiz que se está formando en el taller de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) siente la necesidad de remontarse a las raíces, a los fundamentos mismos del nuevo arte nacido en la Toscana. Se trata de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), que a la edad de apenas 15 años copia los frescos de Giotto (1267-1337) en la capilla Peruzzi del templo de Santa Croce (1315-*ca.* 1317/1318) y los de Masaccio (1401-1428) en la capilla Brancacci del templo de Santa Maria del Carmine (1424-*ca.* 1427). El gesto subraya, por un lado, el hilo rojo que, a más de un siglo de distancia, une a Giotto con Masaccio; por el otro, señala a Masaccio como el fundador o, mejor, el refundador de la pintura moderna. En efecto, en 1550 Giorgio Vasari (1511-1574) escribe en sus *Vite:* "el excelentísimo Masaccio mejoró en todo el estilo de Giotto [...] e iluminó ese estilo moderno, que fue en esos tiempos y hasta hoy seguido por todos nuestros artistas". La brevísima parábola artística de Masaccio marca un giro fundamental en la historia de la pintura occidental, percibido inmediatamente durante más de un siglo por sus contemporáneos y sus sucesores. No es una casualidad que la mejor descripción del estilo de Masaccio siga siendo la esbozada ya en 1481 por Cristoforo Landino (1424-1498) en su *Commento alla Divina Commedia* de Dante (1265-1321). Éste, después de haber alabado la imitación de lo verdadero, la reproducción tridimensional y la construcción en perspectiva de las obras del maestro, define sintéticamente su lenguaje como "puro y sin ornato".

Una ruptura radical, ciertamente también polémica, con el último florecimiento del gótico tardío que Gentile da Fabriano (1370-1427) había importado a Florencia con su *Adorazione dei Magi* de 1423 (Florencia, Uffizi).

La formación y el compañerismo con Masolino

Tomasso di Giovanni Cassai, llamado Masaccio, nace en San Giovanni Valdarno, pero en 1418 ya está registrado en Florencia como "pintor". En 1422 está inscrito en el Gremio de los Médicos y Especiales. 1422 es también la fecha puesta en el tríptico con la *Madonna in trono e Santi* en San Giovenale de Cascia, cerca de Reggello, cuyo panel central, por la insistente construcción en perspectiva del trono en el que está sentada la Virgen y por el plasticismo de esta última y del Niño, se considera generalmente como la primera obra del maestro, aunque no toda la crítica sea concorde.

Masolino y Masaccio

En 1424 Masaccio se inscribe en la Compañía de San Lucas, y a ese mismo año se refieren la *Sant'Anna,* la *Madonna col Bambino e angeli,* hoy en la Galería Uffizi, proveniente de la iglesia de san Ambrosio, donde Vasari la recuerda en 1568 como obra de Masaccio solo. Roberto Longhi (1890-1970), en sus memorables *Fatti di Masolino e Masaccio,* un ensayo de 1940 que sigue siendo fundamental para leer críticamente a los dos artistas, es el primero que reconoce en el panel la mano del más anciano Masolino da Panicale (1383-1440), a quien atribuye la Santa Ana y parte de los ángeles. La obra ha sido elevada como símbolo del paso, repentino y violento, de la pintura gótica tardía a la renacentista con la incorpórea Santa Ana, prácticamente un fondo bidimensional con sus delicados pasos de color en el amplio manto anaranjado, contra el cual se perfila el compacto bloque representado por la Virgen y el Niño. Para medir la distancia entre los dos pintores basta confrontar la mano derecha de santa Ana, que casi no toca la espalda de la Virgen, y las manos de esta última, que estrechan con convicción la pierna izquierda del Niño. O también las rodillas de la Virgen, repujadas en su manto azul, bajo el cual se adivinan sus formas, y las inconsistentes de santa Ana, cuya pierna izquierda casi no se puede distinguir. La obra es muestra de que no es posible identificar en pintura al verdadero maestro de Masaccio. Giorgio Vasari escribe que él "empezó a practicar el arte en la época en que Masolino da Panicale trabajaba, en el Carmine de Florencia, la capilla de los Brancacci, siguiendo en lo posible los pasos de Filippo [Brunelleschi] y de Donato [Donatello], aunque su arte fuera otro". En efecto, el pintor está espiritualmente cerca de Filippo Brunelleschi (1377-1446), por lo que se refiere al uso de la perspectiva, y de Donatello (1386-1466), en cuanto al plasticismo y la carga moral de las figuras.

La capilla Brancacci

A 1424 se remonta también el inicio de los trabajos en la capilla Brancacci, donde Masolino y Masaccio trabajan codo a codo hasta la partida a Hungría del primero, en septiembre de 1425. El tema escogido por quien encargó los trabajos, Felice Brancacci (1382-ante 1449), en memoria de Pedro, fundador de la capilla, es el de las *Historias de Pedro,* con la inclusión, a ambos lados de la entrada, de los dos episodios del *Pecado original.* En el segundo registro de la pared izquierda Masaccio pinta al fresco, hacia 1425, la *Expulsión del Paraíso* y el *Pago del tributo.* Una vez más, la confrontación del primero con la *Tentación de Adán y Eva* realizaba por Masolino en el pilastro de enfrente permite medir el abismo que separa a Masaccio de los pintores de su tiempo. El maestro de San Giovanni Valdarno esculpe sus figuras en la luz, a través de un claroscuro libre de toda complacencia decorativa. Las sombras proyectadas por sus piernas, como también sus pies, que se apoderan del terreno, confieren al episodio un sentido de profunda verdad natural que se buscaría en vano en los inexpresivos y elegantes progenitores pintados por Masolino. El rostro de la Eva de Masaccio está esbozado sumariamente, sin recurrir al claroscuro, sino más bien a través de manchas de color que con una admirable economía de medios restituyen el inmenso dolor de la pérdida de la inocencia. En el *Pago del tributo* los Apóstoles, severos, heroicos, dibujan un hemiciclo de figuras en torno a Cristo, que siempre ha tenido a su lado a los *Cuatro santos coronados* que Nanni di Banco (1380/1390-1421) esculpe para uno de los nichos de Orsanmichele (1413-1416), como confirmación ulterior de que Masaccio busca en la escultura los modelos de referencia necesarios para renovar el lenguaje de la pintura. El edificio que cierra la composición a la derecha está construido según la reglas de la perspectiva de Brunelleschi, que según una lógica verdaderamente convincente impone un escorzo riguroso también a las aureolas de los apóstoles. El rostro hosco de san Pedro, que en el centro del fresco hace eco con su mano al gesto de Cristo, transmite una fuerza moral que es la mejor síntesis del espíritu de la generación heroica de los artistas del primer Renacimiento. Su expresión contrasta con la más débil del mismo Cristo: la cabeza de éste, como sugería Longhi, debe hacer sido pintada por Masolino. Los dos maestros trabajan codo con codo y han establecido también un lazo de amistad, que se restablece algunos años más tarde en Roma.

El Pecado original

La búsqueda de modelos en la escultura

Partido Masolino a Hungría, en 1427 Masaccio vuelve a trabajar solo en el primer registro bajo de la capilla, en la pared del altar, pero Filippino Lippi completa el ciclo sólo en 1480-1485.

Las últimas obras

En 1426, entre febrero y diciembre, le pagan a Masaccio para que pinte un gran políptico en el templo del Carmine de Pisa, desarticulado en el siglo XVIII y perdido parcialmente. Se trata de una estructura grandiosa, cuyos paneles estaban divididos con toda probabilidad por cornisas y columnas interpuestas entre los balaustres, según un gusto todavía sustancialmente medieval al que se ha de reducir también el uso del fondo de oro y la presentación perfectamente circular de las aureolas. A esta herencia del pasado Masaccio opone el lenguaje absolutamente moderno de la arquitectura nítida del trono de la Virgen en la tabla central (Londres, Galería Nacional) y de los escorzos en perspectiva de la *Crucifixión* en el cimacio que corona todo el políptico (Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte). A la pieza impresionante de la cabeza del Cristo encajada entre las espaldas la acompaña la pieza más refinada y sutil del vestido azul de san Juan Evangelista, a la izquierda, cuyo borde interno incluso se advierte abajo: todo sirve para subrayar el punto de vista desde el cual el espectador habría observado la obra. Y la nota altísima de dolor de la Magdalena con los brazos levantados al cielo es tan absoluta cuanto lo es el paisaje descarnado, apenas una tira de tierra abajo, en el cual tiene lugar la crucifixión: "puro y sin adorno".

El políptico para el Templo del Carmine de Pisa

También en 1427 se data generalmente el fresco de la *Trinidad* en Santa Maria Novella, caracterizado por una extraordinaria perspectiva ilusionista. A menudo se ha sugerido que Brunelleschi intervino directamente en este ilusionismo arquitectónico, pero el acercamiento de las columnas jónicas a las más altas pilastras corintias parece encontrar una confirmación más directa en el tabernáculo de la Parte Güelfa de Orsanmichele diseñado por Donatello en 1423. Los tres mayores protagonistas del escenario artístico de los años veinte en Florencia llevan a cabo evidentemente investigaciones paralelas sobre los mismos temas, y quizá no es necesario suponer colaboraciones que no estén documentadas. En la parte inferior, fuera del ilusionismo de la perspectiva, Masaccio representa a quienes hicieron el encargo, que pueden ser identificados probablemente como Berto di Bartolomeo y su mujer, con un acumen retratista implacable, que en esos años encuentra parangón sólo en el busto de Niccolò da Uzzano en terracota atribuido a Donatello (Florencia, Museo Nacional del Bargello). La Virgen y san Juan Evangelista están escorzados desde abajo, mientras que el Padre eterno y Cristo crucificado quedan sustraídos a una aplicación rigurosa de las leyes de la perspectiva que habría deformado demasiado radicalmente las proporciones.

Las búsquedas de los artistas florentinos

En 1428 Masaccio se transfiere a Roma, donde junto con Masolino, que ha regresado de Hungría, obtiene la comisión del políptico para el altar mayor

de Santa María la Mayor: pero la muerte se lleva al maestro cuando apenas ha terminado el panel con *Los santos Jerónimo y Juan Baustista* (Londres, Galería Nacional), y Masolino sigue adelante con el trabajo él solo.

Véase también

Artes visuales "Perspectiva y espacio perspectivo", p. 605; "Leon Battista Alberti", p. 625.

DONATELLO

GIOVANNI SASSU

Idolatrada por sus contemporáneos y venerada por la posteridad, la figura carismática de Donatello marca con la fuerza de los grandes innovadores el desarrollo de la historia de la escultura del Cuatrocientos. Experimentador de toda técnica escultórea y forma expresiva, representa la afirmación de la armonía renacentista de cuño toscano y, al mismo tiempo, la superación de los ideales de serenidad y simetría que el humanismo florentino había perseguido en los inicios del siglo XV.

DONATELLO ENTRE LO ANTIGUO Y LO MODERNO

En el imaginario colectivo Filippo Brunelleschi (1377-1446), Donatello (1386-1464) y Masaccio (1401-1428) representan a los fundadores, la esencia misma del concepto de humanismo artístico. Más allá de la credibilidad de esta concepción es cierto que, de los tres, Donatello representa al artista que menos se puede encajonar en clasificaciones rígidas. En efecto, si es uno de los primeros intérpretes de los ideales renacentistas que ponen al ser humano en el centro de la representación, también es verdad que, en el curso de su larguísima carrera, Donatello será capaz de explorar nuevos horizontes, acompañando esta investigación con una febril experimentación de las técnicas y los medios entonces conocidos.

LA FORMACIÓN Y LOS PRIMEROS ÉXITOS

La formación de Donatello aparece ligada al mundo de los orfebres más que al de los escultores de mármol. En este contexto es donde parece haber nacido su sociedad con Brunelleschi. En el curso de su juventud, Donatello tiene diversas relaciones profesionales (con Michelozzo, Nanni di Bartolo, luego

con Bernardo Bellano), pero la que establece con Brunelleschi parece haber trascendido los límites de la colaboración para desembocar en una auténtica amistad, más parecida a la cooperación entre dos principiantes que a la dependencia maestro-alumno. Una amistad que, ateniéndose a las fuentes, los llevará, siendo bastante jóvenes todavía, a Roma, atraídos por la arquitectura, la estatuaria clásica y los relieves de la antigüedad tardía.

La amistad con Brunelleschi

La formación del escultor sucede entre 1400 y 1410, en pleno fermento de la renovación edilicia concerniente los lugares neurálgicos de la vida de Florencia: la Galería de los Lanzi, el Baptisterio de San Juan, la Catedral de Santa Maria del Fiore, Orsanmichele. Estas dos últimas obras de edificación son testigos de la actividad, entre finales del siglo XIV y los primeros 30 años del nuevo siglo, de todos los mejores escultores de la ciudad. Un papel de primer plano lo desempeña Lorenzo Ghiberti (1378-1455), vencedor del concurso de 1401 para la construcción de la puerta norte del baptisterio. En esos años Ghiberti es el representante de la cultura del gótico tardío en su acepción humanista. El otro protagonista es Nanni di Banco (1380/1390-1421), que en sus obras persigue un ideal clásico hecho de hieraticidad, simetría y firmeza expresiva.

Entre estas dos tendencias, Donatello escoge de inmediato un camino diverso, intermedio sólo en apariencia. Registrado entre 1404 y 1407 entre los "muchachos" del atareadísimo taller de Ghiberti, a finales de 1406 está trabajando como maestro independiente en algunos profetas que se van a colocar en la Puerta de la Mandorla de Santa Maria del Fiore, conocida por las decoraciones escultóricas de Nanni di Banco. Es el preludio de sucesivos encargos en la obra de la catedral que el escultor va a recibir, primero en colaboración o en competencia con otros colegas, luego —muy pronto— solo. En 1408 el artista recibe el encargo de realizar un *David* para la tribuna septentrional y un *San Juan Evangelista* para uno de los nichos de la fachada. Se trata de sus primeras obras de gran formato en mármol. Si en el *David* el planteamiento general resiente las soluciones góticas de Ghiberti, Donatello impone de inmediato su personalidad detonadora, representando a David no como un rey viejo sino como un joven guerrero que, después de haber derrotado a Goliat, mira hacia adelante con gran fiereza. La maestría técnica es tal, que las figuras de David y Gotiat están esculpidas en un único bloque: una novedad absoluta para la escultura de esa época. La "vivacidad gallardamente terrible" (Vasari, 1511-1574) de esta obra hará inmediatamente de ella un modelo de referencia tanto artístico como político. Por voluntad del gobierno florentino, en 1416 se expone la estatua en el Palazzo Vechio, para subrayar la homología entre la fiera determinación del joven esculpido por Donatello y las aspiraciones autárquicas de la señoría de la ciudad.

Los encargos en la Obra del Duomo

El éxito del *David* le abre a Donatello las puertas de otra gran obra florentina, la fachada de Orsanmichele, centro neurálgico de los intercambios comerciales de la ciudad, donde las corporaciones de las artes van encargando

a los mayores artistas de la época estatuas que representen a sus santos protectores. El escultor es llamado en tres ocasiones en el curso de unos diez años. La obra más conocida hecha para Orsanmichele es el *San Jorge* esculpido entre 1415 y 1417 para el Arte de los Coraceros y Espaderos que ahora se encuentra en el Museo Nacional del Bargello. Aquí la investigación emprendida en el *David* llega a una maduración más profunda, aspirando una vez más a la transposición al mármol del valor moral de lo representado en efigie. La postura de San Jorge, con las piernas abiertas y el busto ligeramente girado, muestra una "latente disponibilidad a la acción" (Artur Rosenauer, *Donatello,* 1993), que caracteriza a todos los personajes heroicos o bíblicos de Donatello. Los ojos del santo están mirando lejos, tiene la frente fruncida, como si estuviera escrutando el horizonte en espera del enemigo, pronto a abrazar el escudo y a blandir la espada. Las proporciones góticas de la figura, alargada y grácil, no atenúan así la extraordinaria sensación de fuerza y vitalidad comprendidas en la espera de entrar en acción que anima cada centímetro del personaje.

El San Jorge

Igualmente significativo es el basamento, que representa a *San Jorge y el Dragón.* Aquí Donatello aplica por primera vez el "bajorrelieve renacentista", es decir, la representación del espacio escénico mediante un bajorrelieve bajísimo: la ilusión espacial se juega en poquísimos milímetros de profundidad. Pero no es la única novedad: en el bajorrelieve de Orsanmichele hace su aparición una ambientación espacial coherentemente escorzada: Donatello es el primero, por lo que sabemos, que ha objetivado las teorizaciones de Brunelleschi sobre la perspectiva lineal, haciendo converger hacia un único punto de fuga las rectas paralelas.

Nuevas posibilidades expresivas: el experimentalismo de los años 1420-1440

Donatello prosigue su investigación sobre la representación de la figura humana de pie gracias a otro encargo de prestigio: la realización de cinco profetas y figuras bíblicas que le encargó la obra de la catedral para adornar los lados norte y este del campanario de Giotto (1267-1337), a las que Donatello se dedica entre 1415 y 1436. El célebre *Habacuc,* la escultura más conocida de la serie, recordado por las fuentes como el "calabacín", es quizá su obra maestra de los años veinte. Donatello actúa en el frente de la expresividad, representando al profeta como un loco con los rasgos del rostro trastornados y demacrados: la boca entrecerrada y las cejas alzadas, para hacer evidente la mirada perdida en el vacío, son piezas inolvidables incluso para sus contemporáneos. El intenso realismo es de tal manera memorable, que alrededor de esta obra, apenas un siglo después, florecerán fábulas sabrosas, como la que cuenta Giorgio

El Habacuc, *la obra maestra*

Vasari, que describe al escultor enfurecido por no haber logrado hacer que la escultura también hablara.

El giro expresionista acompaña el progresivo experimentalismo que ve a Donatello aventurarse en las más variadas técnicas escultóreas: mármol, madera, creta, arcilla o fundición en bronce. La extraordinaria capacidad de trabajar el bronce está ejemplificada en el *Banquete de Herodes* (1423-1427), bajorrelieve realizado para la fuente bautismal del baptisterio de Siena, obra en la que habían trabajado, entre otros, Lorenzo Ghiberti y Jacopo della Quercia (1371/1374-1438). Donatello hace una vez más elecciones que se pueden definir como modernísimas. La escena está pensada como un cuadro delimitado por una cornisa sutil, al interno de la cual Donatello inventa una caja en perspectiva compuesta por cuatro planos diversos. El espacio es ahora completamente matemático, brunelleschiano, y se articula en torno del vacío central; los elementos significantes (la danza de Salomé, la cabeza del Bautista presentada a Herodes, etc.) están colocados a los lados de la escena y en los planos sucesivos al primero.

Expresionismo y experimentalismo

Entre 1432 y 1433 se fecha el único viaje romano documentado de Donatello, una experiencia que resultará fundamental para la creación de sus obras posteriores, indicando un renovado interés por lo antiguo, a partir de este momento no sólo fuente de inspiración estilística sino también verdadero y auténtico repertorio iconográfico. En las obras inmediatamente sucesivas, como el púlpito exterior de la catedral de Prato (1433-1438), los amorcillos en fiesta de Donatello se inspiran en obras de la antigüedad tardía como el sarcófago con *Escenas de pugilato* (siglo III, Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos).

La intensidad del movimiento, el gozo del movimiento, libre de toda constricción, permea de sí también la *Cantoría* del Museo de la Obra de la Catedral de Florencia, iniciada en 1433 y terminada cinco años después. La comparación con la análoga y coetánea obra de Luca della Robbia (1399/1400-1482) es, con razón, uno de los lugares críticos más frecuentados por la historia del arte, puesto que permite tocar como con la mano dos modos diversos de concebir la cita clásica. Ambos artistas parten de los bajorrelieves romanos tardíos, pero si Luca permanece anclado en una gramática compositiva hecha de simetría y contrapuntos, Donatello, por el contrario, fuerza voluntariamente los límites, carga las expresiones, y complica las posiciones. En él no se da ninguna cautela de carácter devocional, al ser los amorcillos representados en el acto de mostrar su propia desnudez. Todo este flujo de energía no puede ser constreñido a entrar en recuadros geométricos, y entonces es cuando Donatello inunda la superficie entera de la lastra de mármol, inventando la extraordinaria solución de hacer que los amorcillos corran también bajo las pequeñas columnas que sostienen el orden superior de la estructura. Una invención que volverá a emplear en el altar del Santo en Padua pocos años después.

Donatello escultor mediceo

Obras de simetría y medidas clásicas son también la *Anunciación* de Santa Croce (*ca.* 1435), el *David* de Bronce y *Atys* de *ca.* 1444. En el caso de la *Anunciación* que está en Santa Croce las referencias a lo antiguo abarcan de la cabeza de la Virgen inspirada en los modelos de la llamada *Venus Genitrix* a la decoración polícroma del fondo que recuerda la actividad cosmatesca romana tardía.[2] El modelo iconográfico del siglo XIV se convierte en la ocasión de volver aún más verosímil la reticencia de la Virgen al anuncio de Gabriel. El expediente, simple y genial al mismo tiempo, es el de "cortar" el codo y la parte derecha del vestido con el límite físico de la columna, como para sugerir un espacio que en realidad no existe.

Las obras para despedirse de Florencia

En cambio, toda emotividad parece que ha sido desterrada en las dos obras con las cuales el artista se despide de Florencia en 1443: la pequeña *Figura alegórica* en bronce, conocida como *Atys,* del Museo Nacional del Bargello, considerada en el curso de los siglos XVII y XVIII una reliquia antigua, y el celebérrimo *David,* o *Mercurio* según otra interpretación, que también se encuentra en ese museo. Aquí el riesgo de volver a la antigüedad toca vértices de absoluto lirismo; no sorprende que la estatua haya sido durante largo tiempo el símbolo del poder mediceo. En efecto, la elegancia casi abstracta del *David* de bronce parece estar en sintonía con la corte florentina, animada por los fermentos que darán vida a la Academia Platónica de Careggi y a los Estudios de Marsilio Ficino (1433-1499). Es quizá este clima el que sugiere la iconografía del *David* completamente desnudo, que en una pose flexuosa tiene muy poco de combativo.

La estancia en Padua

En enero de 1444 Donatello se encuentra en Padua para realizar el *Crucifijo* que, nacido como obra por sí, se volverá luego el fulcro votivo del altar de la Basílica de San Antonio, la iglesia más importante de la ciudad. La estancia en tierra véneta durará casi un decenio y estará cargada de consecuencias para el desarrollo del arte septentrional italiano, que precisamente de Donatello es de quien aprenderá la expresividad doliente que caracteriza los resultados artísticos en el área de Padua y el Véneto. En Padua Donatello, más que un taller, tiene una verdadera y auténtica cantera, que trabaja en dos obras fundamentales: el *Monumento ecuestre al Gattamelata* y el *Altar del Santo* en la basílica del mismo nombre.

[2] Cosmatesco, cosmatesca, que se refiere a Cosmati, propio de los Cosmati, célebres artesanos del mármol del Lacio, arquitectos, escultores, mosaiquistas, que operaron en muchas ciudades de la Italia central y meridional entre los siglos XIII y XIV. [T.]

Con este último, una grandiosa máquina de bronce aprestada entre 1447 y 1450, Donatello realiza la obra maestra de su vida. Lo que vemos hoy es el fruto de varios reajustes; originalmente debía unirse a los elementos de bronce una construcción arquitectónica que contenía las estatuas de bulto redondo y los bajorrelieves. Así, las estatuas de la Virgen con el Niño y de los seis santos estaban alojadas en una suerte de baldaquino colocado sobre un alto basamento, adornado en todos sus lados con relieves de las *Historias de San Antonio*. Estos relieves representan el nuevo punto de llegada en la incesante búsqueda donatelliana de la tumultuosa relación entre figura y ambiente: las escenas están llenas de personajes que se agolpan en la parte inferior del recuadro, según líneas de movimiento fuertemente dinámicas, mientras que el ambiente está dominado por los fondos arquitectónicos profundísimos y construidos siguiendo el canon brunelleschiano. El bajorrelieve renacentista está confinado a los fondos, mientras que las figuras humanas poseen un relieve mayor, como se ve en el tumultuoso *Milagro del corazón del avaro*. En las estatuas de bulto redondo, en cambio, Donatello parece perseguir el objetivo de superarse a sí mismo realizando figuras caracterizadas por masas compactas y, al mismo tiempo, animadas por las tensiones dinámicas creadas por el modo en que la luz resbala sobre los contornos agudos.

El Crucifijo *en San Antonio de Padua*

El retorno a Florencia y la relación con Cosme de Médici

Alrededor de 1453 Donatello es uno de los artistas más solicitado de Italia: el rey de Nápoles lo querría en su corte y de la misma manera Ludovico Gonzaga de Mantua. Esto no obstante, el artista decide volver a Florencia, donde lo esperan la estima y el afecto de Cosme de Médici (1389-1464) no menos que un considerable número de encargos para realizar obras casi exclusivamente en bronce.

Entre las pocas obras que no están hechas en bronce destaca la conmovedora Magdalena en madera polícroma (hecha para el Baptisterio de Florencia y que ahora se encuentra en el Museo de la Obra de la Catedral), donde Donatello somete la figura a una verdadera y genuina “descarnadura” con el fin de reproducir “al vivo” los padecimientos físicos y espirituales. Esta imagen desentona profundamente con el decorativismo neogótico entonces imperante en Florencia gracias a Benozzo Gozzoli (1420-1497), pintor de la corte medicea, que en 1459 decora la capilla del Palacio Médici con la procesión de los Magos.

La Magdalena

Este mundo encantado, hecho de contrapuntos compositivos y decorativos, está a años luz también de las dos obras que le encargó directamente Cosme *el Viejo: Judit y Holofernes* (*ca.* 1455), y los dos púlpitos que se encuentran en la iglesia de San Lorenzo (1463-*ca.* 1466).

En *Judit,* Donatello se mide con la representación de dos figuras en una única escultura. La obra se articula siguiendo la desproporción interna entre los dos personajes, con el cuerpo de la figura femenina demasiado grácil con respecto a la cabeza de Holofernes: esto transmite una suerte de desequilibrio que acentúa el movimiento de Judit, presta a asestar el golpe definitivo en el cuello de Holofernes. No sólo: Donatello funde los dos volúmenes, poniendo el cuerpo exangüe del hombre entre las piernas de la mujer y enfatizando así que es necesario ver en sus 360 grados el grupo escultórico. Este movimiento helicoidal de la visión, y por tanto de la significación, es quizá el legado más importante de Donatello a las generaciones sucesivas, aunque será necesario esperar la escultura manierista del Quinientos para llegar a su realización más acabada. Alma del todo es la pericia técnica acostumbrada, asombrosa para reproducir los vestidos, los cabellos, y hasta la morbidez de la almohada en la que se apoyan las dos figuras, que evoca el lecho en el que Holofernes encuentra la muerte. Que esta obra represente para el anciano escultor un punto de llegada significativo lo atestigua la decisión de escribir la firma OPUS DONATELLI FLO [OBRA DE DONATELLO FLORENTINO], cosa que el artista no solía hacer. *Judit*

En 1463, a los casi setenta años de edad, Donatello inicia los trabajos de los dos *púlpitos* de tema cristológico para la iglesia medicea de San Lorenzo, elaborando, con la ayuda de Bertoldo de Giovanni (1435/1440-1491) y Bartolomeo Bellano (*ca.* 1434-*ca.* 1497), un lancinante poema de la desesperación, dominado por la vehemencia y la expresividad de figuras atormentadas que tienen muy poco de humanas.

Ni Cosimo Cosme de Médici, que hace el encargo, ni el artista jamás habrían visto la obra acabada. El gran escultor se apaga en diciembre de 1466. El último sobreviviente de la estación exaltante del primer humanismo florentino es sepultado en San Lorenzo, en la cercanía de la tumba del antiguo amigo Cosimo, con "honrosas exequias" en las que conmovidos participan "todos los pintores, arquitectos, escultores, orfebres y casi todos los habitantes de la ciudad" (Vasari).

Véase también
Artes visuales "Masaccio", p. 615.

LEON BATTISTA ALBERTI

SILVIA MEDDE

Leon Battista Alberti es, junto con Filippo Brunelleschi, protagonista de primer plano de la arquitectura del siglo* XV. *Su actividad de teórico y

proyectista, propensa a una recuperación de lo antiguo madurada en el estudio de los monumentos y las fuentes, contribuye de modo determinante a poner a la altura de los tiempos a algunos de los más importantes centros italianos del Renacimiento como Roma, Florencia, Rímini y Mantua.

UN HUMANISTA ARQUITECTO

Hijo natural de un exilado florentino, Battista de los Alberti nace en Génova en 1406; habiéndose transferido a Venecia y después de 1416 a Padua, sigue la enseñanza del humanista Gasparino Barzizza (*ca.* 1360-1431). Estudioso de física y matemática, se doctora en derecho canónico en 1428 en Bolonia, emprendiendo luego la carrera en la burocracia eclesiástica. Quizá a consecuencia de un viaje al extranjero y de una más probable estancia en Florencia (desde 1428 le había sido revocada la pena del exilio) se encuentra en Roma en 1432 donde es nombrado abreviador de la cancillería pontificia y entra a formar parte de la corte de Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431). Se alivia de este modo su condición de estrechez económica de la cual, con los sinsabores familiares y los problemas de salud, Leon Battista Alberti se resiente, gestando una actitud pesimista. En contraste con los valores positivos del humanismo, este es el timbre que emerge de la rica producción literaria de carácter sobre todo moral, a la que se dedica en el arco de toda su vida. Frecuentando el círculo pontificio y viajando en el séquito del papa a los centros de mayor fermentación cultural, alimenta, teniendo como base su formación filosófica y científica, un creciente interés por la pintura, la escultura y sobre todo la arquitectura. Nacido fuera de la dimensión práctico-aplicativa del taller o de la obra, su interés en las artes se desarrolla a partir de su reflexión teórica: en efecto, manifiesta un cierto desapego con respecto a la fase de realización, en la cual lee una corrupción inevitable de la idea inicial, dejando que sean otros los que lleven a cabo los trabajos de sus primeras obras.

De la teoría a la práctica

LOS AÑOS TREINTA Y CUARENTA ENTRE ROMA, FLORENCIA, FERRARA

Relevante para la definición de su lenguaje, basado en la profunda comprensión de lo antiguo, es el tiempo que Alberti trascurre en Roma, donde establece su residencia a partir de 1443. No se sabe a qué actividad se haya dedicado en esos años; seguramente se dedicó a la producción literaria. Es probable que haya frecuentado el círculo del cardenal Próspero Colonna (*ca.* 1460-1523), que incluía también a los estudiosos de la antigüedad Flavio

Biondo (1392-1463) y Ciriaco de Ancona (1391-1455), y que haya tomado parte en las iniciativas promovidas por él: las excavaciones de las ruinas del Quirinal, que en esa época se creía que eran del Palacio de Mecenas, son el intento por recuperar algunas embarcaciones romanas hundidas en el lago de Nemi (al que quizá se haya de referir el escrito perdido *Navis*). Entre 1443 y 1455 redacta un texto cartográfico titulado *Descriptio urbis Romae,* en el cual anticipa los principios de la topografía moderna.

No obstante las reservas que se han expresado sobre ciertas orientaciones de la corte papal, con la elección en 1447 del humanista Tommaso Parentucelli al solio pontificio que tomó el nombre de Nicolás V (1397-1455), Alberti podía haber participado en la renovación edilicia y urbana querida por el pontífice. En particular se recuerda la reestructuración de la iglesia de San Esteban en Rotondo y de la basílica constantiniana de San Pedro en el Vaticano, implementada en 1452 pero interrumpida pronto para ser reanudada luego bajo Pablo II (1417-1471, papa desde 1464).

El De pictura *y el* De statua

En 1434, y también de 1439 a 1443, reside en Florencia, la patria largo tiempo deseada, que gracias a la presencia de Masaccio (1401-1428), Donatello (1386-1466) y Brunelleschi (1377-1446) se había convertido en el centro artístico más a la altura de la época. Aquí compone el *De pictura* en 1435. El texto, dedicado en la traducción en lengua vulgar, hecha un año después, precisamente a Brunelleschi, describe por vez primera las conquistas renacentistas fundamentales en el campo de la perspectiva, al cual se aplica el mismo Alberti haciendo experimentos ópticos. No menos relevante en el proceso de emancipación de las artes de la dimensión mecánica resulta, junto con el tratado sobre la arquitectura, el tratado *De statua* (1464), escrito más tarde, que expone la teoría clasicista de las proporciones.

Con ocasión del Concilio de Ferrara (1438) Alberti renueva la amistad con Leonello de Este (1407-1450), señor de la ciudad desde 1441, y con el hermano Meliaduse (1406-1452); a éstos dedica algunas de sus obras (entre las cuales se encuentra el breve tratado de geometría *Ludi rerum mathematicarum*). Por esta razón algunos formulan la hipótesis de una intervención de Alberti en las dos iniciativas de la ciudad que se distinguen por el lenguaje moderado y la inspiración en la antigüedad. Se trata del Arco llamado del Caballo, sobre el cual está colocado el monumento ecuestre dedicado a Nicolás III (1383-1441) —como cuyo consejero está documentado Alberti entre 1444 y 1445, escribiendo para esa ocasión el *De equo animante*— y de la torre del campanario de la catedral, cuya construcción ya se había comenzado en 1412.

El *De re aedificatoria*

Quizá en Ferrara, solicitado por el interés que se creó en torno al *De architectura* de Vitruvio (siglo I a.C.), es donde Alberti comienza a trabajar en

un escrito sobre la arquitectura, primero entendido como comentario al texto antiguo y luego concebido como un auténtico tratado. Acabado en 1452, pero publicado en Florencia sólo en 1485, el *De re aedificatoria* es el progenitor de la fértil producción de textos especializados del Cuatrocientos y Quinientos. Se considera una contribución fundamental a la afirmación de la arquitectura como disciplina universal. El tratado está organizado en 10 libros que discuten, según las categorías vitruvianas de *firmitas, utilitas* y *venustas,* los múltiples aspectos conectados con los problemas de la construcción, la función y la tipología de las estructuras, no menos que con la decoración de los edificios sagrados (que Alberti llama templos) y con la teoría de la proporción, ofreciendo además una examen detallado del sistema de los órdenes clásicos y una definición de la belleza basada en el concepto de armonía *(concinnitas)*.

El Templo Malatestiano de Rímini

Probablemente con ocasión de una estancia en Fabriano efectuada en 1450, siguiendo a Nicolás V, es cuando maduran las condiciones para la reconstrucción de la iglesia de San Francisco en Rímini. Si la hipótesis indica una suerte de patrocinio papal de la empresa —reducida al Jubileo de ese año—, es innegable el papel desempeñado por Segismundo Pandolfo Malatesta (1417-1468), señor de Rímini desde 1432 y financiador de la obra. Personaje discutido pero que tuvo el mérito de contratar a sueldo humanistas de valor y artistas del calibre de Piero della Francesca (1415/1420-1492), promueve la modernización de la iglesia con el fin de colocar en ella los sepulcros de los familiares. La dimensión dinástica, conjugada con los significados herméticos de las decoraciones internas encargadas al escultor Agostino di Duccio (1418-1481), contribuye a conferir un acento profano a la denominación de Templo Malatestiano con la que el edificio es denominado, para subrayar la ideación de Alberti y la inspiración que se nutre de lo antiguo y lo imita. Lo que se considera el proyecto originario, conocido gracias a la medalla conmemorativa acuñada probablemente por Matteo de' Pasti (¿?-*ca.* 1467), director de los trabajos, preveía un revestimiento de mármol que, sobrepuesto a la estructura gótica, actualizaba el aspecto clasicista. En este sentido han de interpretarse la fachada, inspirada, en su organización de tres arcos levantados ritmados por columnas colocadas sobre una base alta, en los arcos triunfales romanos, y la monumental secuencia de arcos profundos que escanden el costado según un motivo derivado de los acueductos antiguos. Además estaba prevista la realización de una gran cúpula hemisférica, también ésta de inspiración romana.

La reconstrucción de la iglesia de San Francisco en Rímini

Las obras florentinas

Un hilo liga las obras proyectadas por Alberti en Florencia. Encargadas todas con intenciones de celebrarse a sí mismo y por ambiciones urbanistas del comerciante Giovanni Rucellai (1403-1481) en el barrio de Santa Maria Novella, se distinguen por una lectura innovadora de la tradición local.

En este sentido es emblemática la fachada de la iglesia de Santa Maria Novella para cuyo acabamiento es llamado el arquitecto ya en 1458. Él se involucra en los trabajos de 1460 a 1470. Tomando como punto de arranque el preexistente paramento de mármol con incrustaciones geométricas blancas y verdes típicas del románico y del gótico florentinos, Alberti reorganiza el ritmo según esquemas de composición determinados por un nuevo sistema métrico proporcional. Haciendo suyas y neutralizando —gracias a la inserción entre dos niveles de un ático y amplias bóvedas de enlace— tanto las incongruencias que derivan de la fallida correspondencia entre las partes, como también el desarrollo vertical del edificio gótico, la fachada albertiana introduce elementos tomados del lenguaje clásico, tales como el uso de los órdenes arquitectónicos, el tímpano de coronamiento y las letras capitales romanas de la inscripción en el friso.

La fachada de Santa Maria Novella

Entre los encargos que le hizo Rucellai se encuentra la ideación de una nueva fachada para su propio palacio, al que el arquitecto se dedica después de la reestructuración interna del edifico (concluida en 1452), elaborando una alternativa al modelo que Michelozzo Michelozzi (1396-1472) había realizado para los Médici una decena de años antes. Utilizando el almohadillado tradicional de la edilicia local en una versión refinada, Alberti le da calidad a los diversos planos del edificio con el motivo de la superposición de los órdenes, aplicada aquí por vez primera en una forma consumada. Desde *ca.* 1461 se involucra en la capilla Rucellai de la iglesia de San Pancracio. Aquí se coloca un precioso templete de mármol, que data de 1467, y representa el Santo Sepulcro de Jerusalén. Su recubrimiento propone el connubio entre el lenguaje arcaizante del orden arquitectónico y el decorativismo geométrico de la tradición florentina.

El templete de mármol de San Pancracio

Al servicio de Ludovico Gonzaga

A la estancia que realizó en Mantua con ocasión de la Dieta de 1459 se remontan los primeros acuerdos entre Alberti y el señor de la ciudad, Ludovico Gonzaga (1414-1478), los cuales atañen varias intervenciones edilicias de fuerte connotación urbanista que se colocan en el fértil clima cultural de la ciudad, cuya alma es el genio de Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506). En 1460 Alberti trabaja en cuatro proyectos: la reedificación de

Los cuatro proyectos de 1460

la rotonda románica de San Lorenzo, destinada a no dar resultados; la realización de una logia frente al palacio de la Razón; la ideación de un monumento a Virgilio (no realizado); finalmente, el diseño de la nueva iglesia de San Sebastián.

La construcción de la iglesia de San Sebastián, pensada inicialmente para hospedar el mausoleo de la familia Gonzaga, encuentra numerosas dificultades debidas a las características del sitio elegido de antemano y a la decisión de erigir la estancia de los eclesiásticos sobre una cripta alta. Confiados al arquitecto Luca Fancelli (1430-1495), los trabajos se interrumpen a la muerte de Ludovico, acaecida en 1478, para reanudarse y acabarse, con muchas modificaciones respecto de la idea inicial, entre 1499 y 1512. También a causa de las intervenciones sucesivas —en particular la intervención del siglo XX que la transforma en un sagrario dedicado a los caídos— la estructura se aparta del proyecto albertiano, del que queda memoria en un dibujo realizado por Antonio Labacco (1495-*ca.* 1570) en la primera década del Quinientos. Ofreciendo nuevos motivos de reflexión sobre la tipología centralizada, el proyecto preveía una estructura en cruz griega, con una cúpula inspirada en lo antiguo.

La correspondencia entre el interior y el exterior

En 1470, con la intención de realizar un edificio “más capaz, más eterno, más digno, más alegre” del previsto, como el mismo Alberti logra afirmarlo en una carta del 21 de octubre de ese año, obtiene el encargo de reedificar la iglesia de San Andrés, que ya habían encargado en 1459 a Antonio di Manetto Ciaccheri (siglo XV). Los benedictinos, que eran los titulares de la iglesia, habían sido hostiles a la iniciativa; era evidente la injerencia política que el marqués había ejercido en la gestión de la reliquia de la Sangre de Cristo custodiada en ella con el fin de obtener el consenso público. Alberti propone reelaborar el esquema longitudinal releyéndolo sobre la base de aquél que el arquitecto mismo indica como templo etrusco; la iglesia queda resuelta como una amplia nave con capillas a uno y otro costado. De gran importancia es también la correlación lograda entre interior y exterior: la fachada propone el mismo módulo que escande el ritmo de la nave, inspirado una vez más en las antiguas tipologías constructivas del arco y del templo.

Por encargo del marqués Ludovico, Alberti revisa en 1470 el diseño de la tribuna de la iglesia de la Santissima Annunziata en Florencia. El proyecto preveía una estructura circular animada por nueve capillas, que en parte emergían del perímetro, y coronada por una cúpula de bóveda bohemia. Acabada según la revisión albertiana en 1477, por tanto después de la desaparición del maestro en Roma en abril de 1472, aunque alterada por las intervenciones sucesivas, la rotonda de la Annunziata entra en diálogo directo con la inacabada iglesia circular de Santa María de los Ángeles de Brunelleschi, cimiento de la arquitectura del primer Renacimiento.

Véase también
Filosofía "Leon Battista Alberti: el *homo faber,* el tiempo y la pedagogía filosófica", p. 321.
Literatura y teatro "Leon Battista Alberti y el humanismo vulgar en Italia", p. 494.

PAOLO UCCELLO

STEFANO PIERGUIDI

En el curso de su larga carrera, Paolo Uccello sigue un itinerario totalmente autónomo con respecto a la línea maestra de la pintura florentina cuatrocentista. En efecto, un uso experimental de la ciencia de la perspectiva, que rechaza la lucidez de la teorización de Leon Battista Alberti, se pone en su obra al lado de un imaginario figurativo deudor de la cultura gótica tardía en la que él se había formado.

PAOLO UCCELLO, ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL GÓTICO TARDÍO

"Paulo, tu perspectiva te hace dejar lo cierto por lo incierto": éste es, según Giorgio Vasari (1511-1574), el comentario del escultor Donatello (1386-1466) respecto de los estudios de la perspectiva cada vez más elaborados que Paolo Uccello (1397-1475) le mostraba continuamente. Vasari recuerda en particular los "mazzocchi", tocados utilizados en esa época, de forma circular poliédrica, en uso en la Florencia del Cuatrocientos, que el pintor representa a menudo en sus obras (los llevan algunos caballeros en la *Battaglia di San Romano* y dos figuras del primer plano en el fresco el *Diluvio e la recessione delle acque*). En el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe de los Uffizi todavía se conserva hasta el día de hoy, entre los raros dibujos de Paolo Uccello, un folio en el cual la estructura de uno de estos tocados es explorada a través de una retícula de perspectiva de extraordinaria complejidad. Estos dibujos, fines en sí mismos y no estudios preparatorios para frescos o pinturas, constituyen uno de los testimonios más significativos del ingenio "sofisticado y sutil" del pintor (Vasari). El estudio apasionado de la perspectiva es un elemento que, de por sí, sugeriría colocar al pintor entre los protagonistas del primer Renacimiento florentino. Pero Paolo Uccello jamás abraza el naturalismo de Masaccio (1401-1428), expresión de la nueva sociedad burguesa, y permanece ligado a algunos aspectos de la cultura cortés, gótica tardía, en la cual hunde las raíces de su formación. Su larga parábola artística, por tanto, es del todo excéntrica con respecto al eje de la pin-

Los tocados

Elementos góticos tardíos

tura florentina del siglo XV que desde Masaccio, pasando por Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469), llega hasta el primer Botticelli (1445-1510), tan es así que algunas de las obras tardías muestran un retorno casi nostálgico a un clima cultural más cercano al gótico internacional de Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455) que a Piero della Francesca (1415/1420-1492).

La formación y el experimentalismo perspectivo de su edad madura

En el taller de Ghiberti

La formación de Paolo di Dono, conocido como Paolo Uccello quizá por su pronunciado interés en la representación de los animales, y de los pájaros en particular, ocurre en el mayor taller florentino de esa época, el del escultor Lorenzo Ghiberti (1378-1455), donde son compañeros suyos otros protagonistas del escenario florentino, como Masolino da Panicale (1383-1440) y Donatello. Los años en los que se documenta la presencia del pintor en el taller de Ghiberti (1412-1416) son aquellos en los que el maestro está comprometido en los trabajos para la segunda puerta de bronce del baptisterio, aquella con escenas del Nuevo Testamento. Entre 1425 y 1430 el pintor reside en Venecia, donde trabaja como mosaiquista en la decoración de la Basílica de San Marcos. La decisión de alejarse de Florencia se debe probablemente a la falta de encargos de prestigio; cierto es que ausentarse de la ciudad en los años clave, en los que Masaccio trabajaba en la capilla Brancacci y daban sus primeros pasos el beato Angélico (*ca.* 1395-1455) y Filippo Lippi, no favorece la emancipación de Paolo de su formación ghibertiana. Las *Storie di Adamo ed Eva* pintadas al fresco en la pared este del Claustro Verde de Santa Maria Novella en Florencia, que se pueden fechar en los primeros años treinta, se pueden poner efectivamente al lado del recuadro con el mismo tema en la *Porta del Paradiso* del baptisterio, realizada por Ghiberti alrededor de 1425. Posteriores por algunos años deberían ser los frescos con las *Storie di santo Stefano* en la primera capilla derecha de la catedral de Prato, donde, formando la ciudad el fondo de la *Lapidazione di santo Stefano,* se reconoce una cita precisa de la cúpula de la Sacristía Vieja de San Lorenzo en Florencia (1428), obra de Brunelleschi (1377-1446).

El Monumento a Giovanni Acuto

A 1436 se remonta el *Monumento a Giovanni Acuto,* que el pintor tuvo que ejecutar dos veces porque quien había hecho el pedido había quedado insatisfecho con la primera versión: no es posible establecer si se le pidió a Paolo que modificara la gama cromática, el escorzo perspectivo o alguna otra cosa. La figura del condotiero, a diferencia de la repisa y del sarcófago que lo sostienen, no se ve de abajo hacia arriba para permitir una mejor legibilidad de la imagen por parte del espectador. Es posible que el pintor haya tenido que abandonar el rigor de sus cálculos matemáticos para satisfacer las exigencias de quien hizo el encargo. En el

fresco de Santa Maria del Fiore, primer monumento ecuestre del Renacimiento, las formas naturales del caballo y del jinete están encerradas idealmente dentro de un diseño nítido, de noble pureza, donde fácilmente se adivina la pasión de Paolo por el rigor geométrico.

La Battaglia di San Romano *en tres tablas*

A finales de los años treinta se fechan las tres célebres tablas con la *Battaglia di San Romano* (Florencia, Uffizi; París, Louvre; Londres, Galería Nacional) pintadas con toda probabilidad para Leonardo de Bartolomeo Bartolini y pasadas después, a finales del siglo, por sus herederos a Lorenzo *el Magnífico* (1449-1492) —quien no vaciló en usar la fuerza para apoderarse de todo el ciclo. Las pinturas ilustran, en tres momentos sucesivos, el enfrentamiento entre florentinos y pisanos ocurrido el primero de junio de 1432 en el curso de la primera fase de la guerra de Luca, que se habría vuelto a encender en 1437-1438, años en los que deberían fecharse los encargos de las pinturas. Las lanzas rotas y por tierra en las tablas de Florencia y París sugieren las directrices de una perspectiva ideal que, de un modo totalmente innatural, somete la realidad a sus reglas peregrinas. También los caballos, empenachados o caídos por tierra, son representados como volúmenes abstractos. La descrita por Paolo no es una batalla, sino un torneo caballeresco, tanto que en el segundo plano de la pintura de Florencia hay espacio incluso para una cacería de liebres. Los animales, entre los que se encuentra un elegante lebrel, están pintados casi como si se encontraran en primer plano, despreciando una aplicación racional de las reglas de la perspectiva que habría querido que fueran de un tamaño más pequeño: el experimentalismo de Paolo, en efecto, está lejos de la visón orgánica del espacio que tenía Piero della Francesca.

En 1443-1444 el artista consigna cuatro cartones para otros tantos vitrales de los ojos del tambor de Santa Maria del Fiore: uno de estos habría sido realizado luego sobre cartón de Ghiberti. Poco después, entre 1445 y 1446, Paolo acepta la invitación de su amigo Donatello para ir a Padua, donde realiza algunos frescos que se han perdido. A su regreso a Florencia lleva a cabo, entre el final de los años cuarenta y los primeros años cincuenta, su obra más significativa: la luneta con el *Diluvio e la recessione delle acque* en el Claustro Verde de Santa Maria Novella. Se trata de un fresco extraordinariamente complejo, en el que se representan dos momentos sucesivos del episodio bíblico, en una composición atestada de gente y de difícil lectura. Al lado del juego intelectualista de los colores empleados por el artista (el arca de Noé completamente roja, las figuras uniformemente grises) se encuentran piezas de gran naturalismo, como el árbol sacudido por el viento en el segundo plano. Rechazando las reglas de la perspectiva albertiana, Paolo Uccello introduce aquí una construcción con dos puntos de fuga. Por un lado el artista supera de esta manera la abstracta caja perspectiva con un único punto de fuga, por otro orquesta una escena que, en el *horror vacui* de un espacio abarrotado por los cuerpos de hombres y caballos, se muestra profundamente antinaturalista.

La mezcla inédita de ciencia de la perspectiva y fábula cortés de las obras tardías

Por sus proporciones elegantes, sus vestidos, su perfil afilado, la princesa que aparece a la izquierda en el *San Giorgio e il drago* (Londres, Galería Nacional, que se puede fechar en 1460-1470), es una típica heroína cortés. En esta pintura, realizada sobre tela (soporte raro todavía en la pintura florentina de la época), Paolo sigue utilizando sus extraordinarios conocimientos de la perspectiva en un contexto antinaturalista. Tanto el dragón como san Jorge están representados en el acto de avanzar desde el fondo hacia el espectador, y las alas del monstruo, con esos círculos temerariamente escorzados, son un ensayo del dominio que tiene el artista de las reglas de la geometría; pero la gruta que está a la izquierda parece de papel maché, y el tono de la narración es intencionalmente el de la fábula.

En 1465, y de nuevo en 1468-1469, está documentada la presencia del pintor en Urbino, donde pinta la predela de un retablo del altar para la Compañía del Corpus Domini, protegida por Battista Sforza (1446-1472). Pero el resultado no convence a quienes hicieron el encargo, de tal manera que proponen a Piero della Francesca para que realice el retablo. Este será realizado finalmente por Giusto di Gand (*fl.* 1460-1475; la pintura se encuentra hoy en Urbino, en la Galería Nacional de las Marcas). El episodio muestra cómo, ya anciano, Paolo Uccello busca trabajo fuera de Florencia, sin demasiado éxito; el rechazo de Piero a terminar el retablo del altar de Urbino parece sancionar la inconciliabilidad entre dos modos diversísimos de entender la perspectiva. Entre las últimas obras del artista se encuentra la *Caccia Notturna* (Oxford, Museo Ashmolean), donde, en el interior de un orden rígidamente simétrico y artificioso escandido por los troncos de los árboles, se dispone una miríada de figuritas de colores, cada vez más pequeñas a medida que se va hacia el punto de fuga central, enésimo connubio de rigor y atmosfera fabulística.

En Urbino

Véase también

Artes visuales “Perspectiva y espacio perspectivo”, p. 605.

Arte italiano y arte flamenco

JAN VAN EYCK

FRANCESCA CANDI

Jan van Eyck reviste un papel fundamental en el arte del siglo XV: la alta calidad técnica de su pintura, lenticular y preciosa en la descripción del mundo, marca el advenimiento de un renovado interés en la realidad que, aunque con profundas diferencias, tiene un paralelo en el arte renacentista italiano. Con este artista comienza la gran temporada de la pintura flamenca, amada por las cortes y por un nuevo grupo que está tomando gran fuerza económica en Europa.

JAN VAN EYCK *NOSTRI SAECULI PICTORUM PRINCEPS*[1] (BARTOLOMEO FACIO)

En paralelismo con cuanto acontece en la Florencia de Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Masaccio (1401-1428) en el inicio del siglo XV, la renovada confianza en las capacidades racionales del ser humano, cómplice de ella el ascenso de una clase media concreta y enérgica, dedicada a las actividades comerciales y financieras, hace posible registrar también en Flandes el advenimiento de una pintura que se interesa en representar la realidad de un modo más objetivo, llevando a sus últimas consecuencias la tradición analítica del gótico internacional con espíritu y medios nuevos.

Junto con el Maestro de Flémalle (*ca.* 1378-1444), Jan van Eyck (1390/1395-1441) es protagonista de esta profunda renovación y padre fundador de la pintura flamenca. Los documentos atestiguan su presencia en La Haya en 1422 en la corte del conde de Holanda y de Hainaut Juan de Baviera (1374-1425) y, desde 1425, su entrada al servicio del duque de Borgoña Felipe *el Bueno* (1396-1467), a quien permanece ligado hasta su muerte en calidad de primer pintor, consejero y diplomático.

Los contemporáneos exaltan la extraordinaria pericia técnica de este artista, atizando la leyenda referida por muchas fuentes, de las *Vite* (1550) de Giorgio Vasari (1511-1574) al *Schilderboeck* (1604) del flamenco Karel van Mander (1548-1606), que lo identifica como el inventor de la pintura al óleo

[1] "Príncipe de los pintores de nuestro siglo". [T.]

y le reconoce habilidades insuperables en "arte y ciencia", como escribe en una carta de 1435 el mismo duque Felipe *el Bueno.* En efecto, Jan van Eyck es impulsado, si no a la invención, sí ciertamente al perfeccionamiento de esta técnica por la imperiosa necesidad de traducir a la tabla la minuciosa exploración a la que somete a la realidad, con finuras ópticas antes desconocidas y un notable incremento de la gama cromática. El humanista italiano Bartolomeo Facio (*ca.* 1400-1457) subraya efectivamente en el *De viris illustribus* (1456) el virtuosismo ilusionista de su pincel, lenticular en la descripción de la materia hasta imitar a la naturaleza y preciso en la representación de la lejanía más extrema.

La actividad juvenil atribuida a Jan van Eyck y el problema de su hermano Hubert

Los intentos por reconstruir la carrera de Jan van Eyck se ven complicados por dos problemas que están interconectados: la complejidad a la hora de crear un corpus plausible de obras de juventud allí donde todas las pinturas firmadas y fechadas o unánimemente atribuidas a él por los estudiosos pertenecen a la última década de su actividad; luego, la dificultad en distinguir entre su mano y la de su hermano Hubert (*ca.* 1366-1426), de quien no se conoce más obra que la intervención en el retablo *Políptico del Cordero místico* (Gante, Catedral de San Bavón, 1432), documentada por una cita en la cornisa que lo describe como el más dotado de los pintores "del cual no existe mejor", mientras que Jan es "segundo en el arte".

Valorando la tesis contenida en una carta (1524) del humanista Pietro Summonte (1453-1529) al coleccionista veneciano Marcantonio Michiel (1484-1552), donde se cita al "gran maestro Johannes que primero practicó el arte de iluminar libros", al joven Jan van Eyck se le atribuyen algunos folios del llamado *Libro de horas Turín-Milán,* realizados probablemente en la corte de Juan de Baviera entre 1422 y 1424. Si bien algunos estudiosos antedatan la composición de estas miniaturas o proponen la intervención del hermano Hubert, un folio como el que contiene el *Nacimiento de san Juan Bautista* (Turín, Museo Cívico de Arte Antiguo) muestra toda la novedad de la pintura del artista, también en relación a las tensiones realistas ya presentes en el arte del gótico borgoñés tardío. El análisis minucioso de cada aspecto fenoménico de lo real, en el interior de la casa burguesa de la primera parte del siglo XV donde está narrado el evento sagrado se sirve de la luz que, proveniente de fuentes diversas y continuamente refractada, escandalla y revela toda forma lejana y cercana, mientras la multiplicidad de puntos de fuga y el horizonte alto, tan extraños a la concepción perspectiva del Renacimiento italiano, incluyen al espectador en un espacio infinito y continuamente multiplicado.

El uso de la luz

De un modo más bien unánime se atribuye a la fase juvenil de Jan van Eyck también la pequeña tabla destinada a la devoción privada en que se representa a la *Virgen en una iglesia* (Berlín, Museos Estatales, *ca.* 1426), cuya valencia fuertemente simbólica y alusiva a la Virgen como *Mater Ecclesia* (Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos,* 1958) muestra ya precozmente el carácter docto de su arte.

El políptico del *Cordero místico*

Primera obra fechada (1432) y firmada por Jan y Hubert van Eyck, este imponente políptico está en el origen de uno de los problemas más espinosos de la historia del arte y, desde el descubrimiento de la inscripción hasta el día de hoy, cada investigador ha tratado de individuar la mano del misterioso hermano, sin obtener una respuesta satisfactoria.

Las imágenes desplegadas sobre los 12 paneles, pintadas también en el verso en los paneles laterales, desarrollan un tema de complejos significados alegóricos, que al parecer está ligado a la idea de redención y se explicita, a políptico cerrado, en la escena central de la *Anunciación* y, a políptico abierto, en el panel con la *Adoración del Cordero,* inspirado en la simbología litúrgica de la fiesta de Todos los Santos. Precisamente esta sección del políptico, en el paisaje que sigue siendo unitario hasta en los paneles laterales, inaugura un tipo de espacio infinito que llegará a ser típico de la pintura flamenca: el ojo del espectador no es orientado hacia el Cordero, centro simbólico pero no perspectivo de la escena, sino más bien es llevado a fijarse en cada detalle particular de la representación, iluminada por la luz hasta la lejanía más extrema.

Complejos significados alegóricos

Las fisonomías enfáticamente individualizadas de los santos y caballeros, ermitaños y peregrinos de los paneles laterales muestran toda la tensión realista del artista, evidente también en las figuras de Adán y Eva en los lados extremos de las tablas superiores o en las figuras de los que hicieron el encargo Josse Vijd e Isabelle Borluut, en los paneles laterales inferiores del políptico cerrado. La monumentalidad plástica de sus cuerpos, como la de las estatuas, pintadas monocromáticamente, de *San Juan Evangelista* y *San Juan Bautista,* o de la *Déesis* [plegaria, súplica] en los tres paneles superiores del retablo abierto, se sitúa en el surco de las inclinaciones realistas que ya están presentes en la escultura borgoñesa, de Claus Sluter (*ca.* 1360-1406) por ejemplo, pero con una naturalidad inédita.

Las obras de su madurez

Las obras posteriores a la realización del *Políptico del Cordero místico,* fechadas y firmadas en parte, marcan la llegada de Jan van Eyck a la madurez estilística y dan testimonio de su gran ductilidad.

Pinturas como el llamado *Retrato del cardenal Nicolás Albergati* (Viena, Museo de Historia del Arte, *ca.* 1435) o el espléndido *Retrato de un hombre con turbante* (Londres, Galería Nacional, 1433), muestran toda la habilidad que ha adquirido el artista para pintar retratos. El rostro de éste último, que emerge de la oscuridad inundado de luz, aparece explorado de modo epidérmico en todos los aspectos que concurren a la afirmación de su unicidad y, se trate o no de un autorretrato, ciertamente a la cornisa es a la que Jan van Eyck confía la exaltación de su propia individualidad, con el lema "Als Ich chan" ("como lo sé hacer"), emulado por la literatura para afirmar el orgullo de la profesión de pintor.

Habilidad como retratista

En la celebérrima pintura *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (Londres, Galería Nacional, 1434), que representa el momento de la estipulación del contrato matrimonial entre el hombre de negocios luqués Giovanni Arnolfini (*ca.* 1400-1452) —retratado también individualmente, (Berlín, Museos Estatales)— y Giovanna Cenami, el meticuloso realismo del artista responde, luego, a la exigencia de mostrar la condición social de un "burgués" que le hizo el encargo: presente en Brujas desde 1421 y luego consejero de Felipe *el Bueno,* Arnolfini pertenece efectivamente a ese grupo activo y pragmático dedicado al comercio que pretende ser retratado con los símbolos de su propia actividad y opulencia. Los mismos objetos en la estancia, revelados por la luz hasta en su consistente materialidad, también están cargados de un fuerte significado simbólico, al parecer con el fin de convertir la pintura en una suerte de documento visual del contrato matrimonial estipulado, con el pintor que firma la pintura encima del espejo que lo refleja, como prueba de su presencia en el papel de testigo.

El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa

Entre las pinturas de carácter devocional, la confrontación entre dos obras como la *Virgen del canónico van der Paele* (Brujas, Museo de Bellas Artes, 1436) y el pequeño tríptico *Virgen con el Niño en el trono, San Miguel, Santa Catalina de Alejandría y un devoto* (Dresde, Gemäldegalerie, 1437) muestra la capacidad que tiene el artista para moldear su propio lenguaje según que esté destinado al público o a una persona privada: si, en el primer caso, la intensidad de la luz refractada sobre los materiales vuelve palpable la riqueza con un extraordinario ilusionismo, respondiendo también a una exigencia de exhibición social; en el segundo, en cambio, la luz parece tener un carácter simbólico e introduce al espectador en la atmósfera discreta e íntima de la religiosidad privada.

Destinada a la devoción personal del poderoso canciller de Borgoña está, finalmente, la *Virgen del canciller Rolin* (París, Louvre, 1435): otro gran resultado de las meditaciones espaciales y de la sapiencia luminista de Jan van Eyck, esta pintura muestra las figuras inverosímilmente grandes de Nicolás Rolin (1376-1462) y de la Virgen puestas en un ambiente totalmente simbólico, en cuyo centro se encuentra un espléndido paisaje, desbordante de luz y visible hasta donde se pierde la vista.

Véase también
Artes visuales "Perspectiva y espacio perspectivo", p. 605; "El microcosmos flamenco e Italia", p. 639; "Pintores de luz", p. 647.

EL MICROCOSMOS FLAMENCO E ITALIA

FRANCESCA CANDI

En el Cuatrocientos la penetración de la pintura flamenca en Italia parece de fundamental importancia, sea para ciudades como Nápoles y Génova, donde las novedades de Jan van Eyck y seguidores marcan el inicio de una nueva tradición pictórica, sea para Florencia, Urbino y Venecia, donde las mismas novedades dialogan en síntesis feliz con las conquistas del Renacimiento italiano. Con excepción de pocos casos, la pintura flamenca, en cambio, al parecer permanece impermeable a las conquistas italianas hasta los umbrales del siglo XVI.

EL MICROCOSMOS FLAMENCO

La anexión de Flandes al ducado de Borgoña (1484) y la presencia de una poderosa clase media, dedicada a actividades comerciales y financieras, pero también interesada en la producción artística, aparece, al inicio del siglo XV, como la tela de fondo ideal para el desarrollo de una vivaz temporada pictórica, en cuyo escenario se imponen, en primer lugar, el Maestro de Flémalle (a identificar con el pintor Robert Campin, 1378-1444) y Jan van Eyck (1390/1395-1441). De un modo semejante a cuanto acontece en Florencia en los mismos años, la pintura de estos dos maestros flamencos rompe con el lenguaje dominante del gótico internacional y tiende a una reproducción más directa y objetiva de la realidad.

La representación tridimensional

Tanto en el Maestro de Flémalle como en Van Eyck se percibe un nuevo interés en la representación tridimensional del espacio y en una coherente colocación del ser humano en su interior. El primero crea los típicos interiores flamencos: íntimos, cotidianos, habitados por personajes de la plasticidad renovada; el segundo, con la utilización de más puntos de fuga y de una perspectiva empírica realzada (véase el célebre *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa,* Londres, Galería Nacional), abre la representación del espacio a profundidades que desconoce el lenguaje gótico tardío, introduciendo en él al espectador con una admirable capacidad de reproducir "lo infinitamente cercano y los infinitamente lejano" (Erwin Panofsky, *Los*

primitivos flamencos, 1958). La pintura flamenca, de Van Eyck en adelante, sustituye, con una ejemplar capacidad analítica de escandallar el mundo, la síntesis florentina, operación consciente que selecciona la realidad a través del instrumento unificante de la perspectiva. La luz, exaltada por la pintura al óleo, no tiene la función de construir los volúmenes y definir las proporciones espaciales (como en Masaccio, por ejemplo), sino, refractándose en todas las superficies de la pintura, se vuelve el instrumento esencial de este análisis, como se ve en la espléndida *Virgen del canónigo van der Paele* de Jan van Eyck (Brujas, Musée Groeninge, 1436).

Pero el caso del viaje a Italia que hace Rogier van der Weyden (*ca.* 1400-1464), con ocasión del jubileo de 1450, muestra cómo tiende esta pintura a permanecer ajena a las más importantes conquistas del Renacimiento florentino: la derivación de su *Deposición* (Florencia, Uffizi, *ca.* 1450) de la predela del *Retablo de San Marcos* (Múnich, Alte Pinakothek, *ca.* 1443) del beato Angélico (*ca.* 1395-1455) sigue siendo efectivamente sólo iconográfica, mientras que la síntesis espacial y la plasticidad del florentino no le interesan al pintor flamenco. Por el contrario, la pintura italiana siente inmediatamente una gran atracción por la investigación de la luz y el ilusionismo espacial alcanzados por el arte nórdico, tanto que un pintor italiano como Zanetto Bugatto (*fl.* 1458-1476) es enviado de Milán a Bruselas, al taller del mismo Rogier van der Weyden, con el fin de que perfeccione su arte (1460-1463).

La pintura flamenca en Italia: Nápoles, Génova y la Italia septentrional

La penetración del arte flamenco ocurre en Nápoles y Génova de un modo totalmente particular: efectivamente, como lo recuerda Enrico Castelnuovo (1929-2014), este arte no se difunde a través de la relación dialéctica con un lenguaje preexistente, sino que se impone como "punto de partida de una nueva tradición" (Enrico Castelnuovo, *Prospettiva italiana e microcosmo fiammingo,* 1966), en el ámbito de una coyuntura que conduce a la adopción de los modos de Van Eyck y seguidores en una vasta área europea que va de Francia a Suiza, hasta España.

Entre el reinado de Renato de Anjou (1409-1480, rey de Nápoles de 1438 a 1442) y el sucesivo de Alfonso V de Aragón (1396-1458, rey de Nápoles a partir de 1442) crece en Nápoles el interés en el arte flamenco: el primero llama a su corte a artistas de origen provenzal, cuyo lenguaje de matriz flemaliana puede explicar la formación del más representativo pintor napolitano

Colantonio

de la época, Colantonio (*fl.* 1440-1470; véase su *San Jerónimo en el estudio* de los Museos de Capodimonte en Nápoles, *ca.* 1445); el segundo no sólo se procura obras maestras de Jan van Eyck (como el perdido *Tríptico Lomellino*) y Rogier van der Weyden (por ejemplo la serie de tapices con *Historias*

de la Pasión citados en algunos inventarios), sino también de la madre patria lleva consigo artistas ibéricos de lenguaje flamenco, como Jacomart Baço (*ca.* 1410-*ca.* 1461). Con este ambiente vivaz se conecta el problema de la formación de Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479), que el humanista Pietro Summonte (1453-1526) dice en 1524 que ha sido completada en el taller de Colantonio y que, por tanto, podría haberse desarrollado en contacto con la pintura flamenco-provenzal del maestro; la confrontación con el artista de Brujas Petrus Christus (*ca.* 1410-1475/1476), en Nápoles o también en Sicilia, explicaría luego la consonancia de Antonello con este artista, la cual se advierte sobre todo en los retratos. Sea como sea, la segura fascinación que siente por la realidad analítica de la pintura flamenca y su forma de tratar la luz, que parece remontarse a los orígenes mismos de la creación eyckiana (Vasari dice incluso que en Flandes es alumno directo del pintor y único depositario del "secreto" de la pintura al óleo a su regreso a Italia), aparece en él magistralmente armonizada con la síntesis espacial y formal del Renacimiento florentino (véase el *San Gerónimo en el estudio* de la Galería Nacional de Londres), como queda claro sobre todo durante su estancia en Venecia de 1475-1476.

La formación de Antonello da Messina

El caso de Génova, importante emporio comercial en el siglo XV, muestra que es semejante al napolitano y la presencia en la ciudad de pinturas de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden, así como el paso de artistas provenzales y suevos, tienen repercusiones importantes sobre todo en el ámbito lombardo, por ejemplo en la formación del pintor paviano Donato de' Bardi (*fl.* 1426-1451).

Venecia, Urbino y Florencia

El interés en la cultura flamenca obtiene pronto un resultado fructífero también en otras cortes de la península y, en consecuencia, en las realizaciones de los protagonistas del Cuatrocientos italiano. Las pinturas llegadas de Flandes sorprenden inmediatamente por su insistente naturalismo: el humanista Ciriaco de Ancona (1391-1455), que en 1449 ve en Ferrara una *Deposición de la Cruz* de Rogier van der Weyden, admira la representación verista de las emociones y la capacidad de imitar a la perfección la naturaleza, los objetos y las figuras con los instrumentos de la pintura. Bartolomeo Facio (*ca.* 1400-1457) queda a su vez impactado en la corte aragonesa de Nápoles por el virtuosismo ilusionista que caracteriza al ya citado tríptico realizado por Van Eyck para el comerciante genovés Giovanni Battista Lomellini y por la extraordinaria nitidez con la que se representa el paisaje, hasta en su más extrema lejanía, en la pintura con *Mujeres tomando el baño,* vista en Urbino (*De viris illustribus,* 1456).

Nitidez y virtuosismo

Desde la cuarta década del siglo también el patriciado véneto se empeña en enriquecer sus propias colecciones de pinturas flamencas, y artistas como

Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471) y Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506), entre otros, parecen admirar las novedades. Pero en Venecia, con Giovanni Bellini (*ca.* 1431/1436-1516), desde su inicio alrededor de 1450, es donde se vuelve sistemático este interés en la pintura “ponentina” y su epidérmica representación de lo real, confiada a la luz y al color. Añádase a esto que el conocimiento de las obras de Van der Weyden, en colecciones venecianas o en Ferrara, influye profundamente la reproducción patética de los sentimientos en pinturas como la *Piedad* que hoy se encuentra en Brera (1460) y que, en el arte del retrato, su referente principal parece ser el flamenco Hans Memling (1435/1440-1494), presente en Venecia con numerosos cuadros. Sea como sea, los años setenta son los que representan un momento crucial en la producción de Bellini, en pinturas como el *Retablo Pésaro* (Pésaro, Museo Cívico, 1470-1480) o el *Retablo de san Job* (Venecia, Galería de la Academia, 1478-1480), donde la utilización de un nuevo aglutinante aceitoso permite una transparencia luminosa antes desconocida. No sabemos si ello dependa de la introducción en Venecia de la pintura al óleo por mano de Antonello da Messina, como decía Vasari, pero es cierto que el diálogo con este pintor resulta fructífero para ambos, también desde otros puntos de vista: en los años pasados en Venecia, Antonello hace pública la mayor parte de sus obras maestras y Bellini llega a pintar una obra como los *Estigmas de San Fracisco* (New York, Colección Frick, 1475-1480), en la que la experiencia de la pintura flamenca ha sido asimilada perfectamente y, como se decía en el caso de Antonello, fundida en el sentido del espacio y en la plasticidad de las formas renacentistas.

La influencia de Van der Weyden

También Piero della Francesca (1415/1420-1492), campeón de la síntesis de forma y perspectiva y considerado por muchos intermediario de Antonello en el descubrimiento del lenguaje “renacentista”, muestra un intenso interés con respecto a las novedades flamencas: su misma formación en el taller de Domenico Veneziano (1410-1461), “nórdico” de la primera hora gracias al contacto con la cultura veneciana, y el papel central que asume en el clima intelectual de la corte de Urbino, centro vivo de difusión de este lenguaje desde los años cincuenta, explican los motivos de esta predilección. El duque Federico de Montefeltro (1422-1482), principal promotor del desarrollo cultural y artístico de la corte de Urbino, es quien llama en 1472, estando presente Piero, al pintor flamenco Justo de Gante (*fl.* 1460-1475) y poco después al español Pedro Berruguete (1450/1455-*ca.* 1504), encargando al primero el retablo colosal con la *Comunión de los Apóstoles* (Urbino, Galería Nacional de las Marcas) y al segundo su propio retrato con su hijo Guidubaldo (Urbino, Galería Nacional de las Marcas). La serie de los 28 *Hombres ilustres* que decoraba el pequeño estudio del duque (hoy dividida entre París y Urbino) y la de las *Artes liberales,* atribuida de varios modos a artistas italianos y flamencos, son luego momentos altísimos del encuentro entre las dos pinturas. Así, pues, la lección realista de estas

El encuentro entre pintura italiana y pintura flamenca

pinturas parece percibida por Piero della Francesca quien, entre 1465 y 1475, llega, en particular con el *Díptico de los Montefeltro* (Florencia, Uffizi, *ca.* 1465) y la *Virgen de Senigallia* (Urbino, Galería Nacional de las Marcas, *ca.* 1470), a la síntesis más feliz entre análisis flamenco y forma italiana, paralelamente a cuanto han realizado Antonello da Messina y Giovanni Bellini alrededor de los mismos años: en el *Retrato de Federico de Montefeltro* la minuciosa descripción del rostro del duque y el espacio lejanísimo, y representado lúcidamente a sus espaldas, parece remitir a Van Eyck, mientras que la plasticidad y el riguroso sentido del espacio dan testimonio de las conquistas florentinas.

También en Florencia, desde los años cuarenta y sobre todo gracias a la actividad de los poderosos comerciantes y banqueros que están presentes en las ciudades flamencas, las colecciones de la ciudades se enriquecen con pinturas de Van Eyck, Petrus Christus y Rogier van der Weyden. La pintura, muerto Masaccio en 1428, se orienta velozmente, con Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469), Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1457), el beato Angélico y Domenico Veneziano, hacia las novedades del luminismo de los flamencos, como se ve en el *Retablo de Santa Lucía de los Magnoli* (Florencia, Uffizi, 1445-1447), de este último. A partir de los años setenta, Florencia invierte en una nueva ola de comisiones importantes, promovidas sobre todo por el director del Banco de los Médici en Brujas, Tommaso Portinari: el *Tríptico del Juicio Universal* (1466-1473) de Memling no llega nunca a la ciudad, quedándose en Danzig, donde se encuentra hasta ahora en el Museo Nacional), pero sean las *Historias de la Pasión* (1470-1471, hoy en Turín en la Galería Sabauda) del mismo artista, sea el celebérrimo *Tríptico Portinari* (Florencia, Uffizi, 1475-1477) de Hugo van der Goes (*ca.* 1435/1440-1482), no dejan de influir profundamente en la pintura florentina y sus representantes más importantes en las postrimerías del Cuatrocientos, de Ghirlandaio (1449-1494) a Filippino Lippi (*ca.* 1457-1504), hasta Leonardo da Vinci (1452-1519).

Novedades luministas

Véase también
Artes visuales "Jan van Eyck", p. 635.

JEAN FOUQUET

Francesca Candi

En el arte de Jean Fouquet el realismo analítico y la sapiencia óptica de la pintura flamenca se funden con la plasticidad de los volúmenes y la organización geométrica del espacio del Renacimiento florentino. Vicisitudes biográficas escasamente documentadas y un catálogo limitado de

las obras no impiden que este artista francés revista un papel de absoluta preeminencia en el arte europeo del siglo XV.

JEAN FOUQUET ENTRE ITALIA Y FLANDES

Redescubierto en el siglo XIX por la historiografía del arte, al pintor y miniaturista francés Jean Fouquet (1415/1420-1481) se ha dedicado en 2003 una muestra en París en la Biblioteca Nacional de Francia, que ha tenido el mérito de ordenar la rica y contradictoria bibliografía relativa a su formación y el catálogo de sus obras. Pese a la presencia de problemáticas que siguen abiertas, al menos dos elementos aparecen consolidados en la interpretación de su lenguaje: el lazo con la pintura flamenca, que penetró en Francia con artistas como André de Ypres (*fl.* 1425-1450) o Jacob de Litemont (*fl.* 1451-1474), quizá conocida también a través de la visión directa de algunas obras maestras de Jan van Eyck (1390/1395-1441); la relación con la cultura figurativa del Renacimiento italiano, en particular con el beato Angélico (*ca.* 1395-1455).

Datos biográficos inciertos

Aunque los datos biográficos siguen siendo inciertos, las primeras noticias seguras sobre Jean Fouquet se refieren precisamente a una estancia suya en Italia, de la que da testimonio el arquitecto y escultor Antonio Averlino llamado Filarete (*ca.* 1400-*ca.* 1460), que identifica en él, capaz "máximamente de retratar del natural", al candidato más digno para la decoración de la ciudad ideal de Sforzinda (*Tratado de arquitectura,* 1460-1465). Es posible que los dos se hayan conocido en Roma, cuando Filarete estaba comprometido en la ejecución de los batientes de bronce para la basílica de San Pedro (concluidos en 1445) y al artista francés se encargaba el *Retrato del papa Eugenio IV,* durante un tiempo conservado en la iglesia de Santa María sobre Minerva, hoy perdido, mencionado por el humanista dominico Francesco Florio (siglo XV) en una carta escrita hacia 1470.

La estancia en Roma y luego en Florencia

La presencia de Jean Fouquet en Roma, en su juventud según este último testigo, se va a situar entre 1443, año del regreso de Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431) a Roma, y 1447, año de su muerte, mientras que siguen desconocidas tanto la duración como las circunstancias de su estancia en Italia. Es sugestiva la hipótesis del encuentro, precisamente en esas fechas, con el beato Angélico, convocado a la capital para decorar algunos ambientes de los palacios vaticanos (Henri Focillon, "Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet", *Gazette des Beaux-arts,* 1936); sin embargo, las coincidencias de estilo que tiene con el pintor italiano hacen suponer también la posibilidad de una etapa en Florencia donde, en la obra del convento de San Marcos (1436-1452), el joven Jean Fouquet podría haber sacado la lección más alta del Renacimiento florentino, influyendo a su vez la pintura del beato Angélico hacia una tonalidad de los colores más clara y nítida y una mayor atención a la luz (Luciano Bellosi, *Una scuola per*

Piero, 1992). Ciertamente la estancia en Italia debe haberle proporcionado la ocasión de confrontarse con las obras maestras de, entre otros, Masolino (1383-1440), Masaccio (1401-1428), Domenico Veneziano (1410-1461), Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469), mientras que la cuestión de las afinidades de estilo con Piero della Francesca (1415/1420-1492), así como la cuestión de un paso por Nápoles (sostenido por Roberto Longhi, *Ancora sulla cultura di Fouquet,* 1952) siguen siendo un problema.

Jean Fouquet retratista

Son quizá las dotes de hábil retratista las que le garantizan a Jean Fouquet el prestigiado encargo para el papa Eugenio IV: el *Retrato del rey Carlos VII* (París, Louvre), que se puede fechar, según algunos historiadores del arte, antes del viaje a Italia, podría haberle procurado una cierta notoriedad al joven pintor. Asimismo, el bellísimo *Retrato de Gonella* (Viena, Museo de Historia del Arte, 1445), bufón al servicio de la corte de Este al inicio del siglo XV, podría indicar relaciones directas con Ferrara (Otto Pächt, *Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses,* 1974): aquí es total la adhesión a la estética flamenca, sea en las proporciones alargadas de la pintura, sea en el encuadre del personaje, explorado minuciosamente en su rostro y sus vestidos.

El Retrato de Gonella

Precisión óptica nórdica, pero también plasticidad y síntesis monumental italianas, unidas al recuerdo siempre vivo de la escultura gótica francesa, son características en cambio del *Retrato de Guillaume Jouvenel des Ursins* (París, Louvre), fechado entre el sexto y séptimo decenios: la imponente masa del canciller emerge solemne en el fondo de la pared decorada a la antigua, organizando el espacio circunstante con exactitud casi geométrica.

Livre d'heures d'Étienne Chevalier y manuscritos de historia antigua

Al regresar de su estancia en Italia y antes de que termine la sexta década, Jean Fouquet se dedica a la realización de un *Livre d'heures* para el dignatario real Étienne Chevalier (siglo XV), cuyas hojas supérstites se conservan hoy casi todas en el Musée Condé de Chantilly.

Aunque, en ausencia de noticias, algunos estudiosos hayan pensado en una gravitación juvenil del pintor en el ambiente de los miniaturistas parisinos cercanos al estilo de los hermanos Limbourg (siglos XIV-XV), el *Livre d'heures de Étienne Chevalier* muestra novedades tan impetuosas con respecto a la miniatura gótica tardía en la recepción y reelaboración de los estímulos que provienen de la cultura figurativa flamenca y también de la italiana, como para excluir esa hipótesis: parecen innovadores sea el tratamiento de la luz,

difusa y sombreada, capaz de plasmar cuerpos y objetos en sus propios volúmenes, sea la concepción del espacio, en realidad no siempre regulada por las normas de la perspectiva brunelleschiana, sino sometida a menudo a una coherencia interna absolutamente empírica.

Entre las muchas miniaturas del libro, la hoja con la *Crucifixión* (Chantilly, Museo Condé) presenta, por ejemplo, evidentes deudas respecto de la misma escena pintada al fresco por el beato Angélico en la sala capitular del convento de San Marcos, sobre todo en el dibujo nítido y preciso de las figuras, que parecen construidas por la luz e insertas en el espacio con gran naturalidad. En la descripción analítica de los personajes hacinados en torno a las cruces y en el paisaje de fondo, la parte baja de la misma hoja no puede prescindir, luego, del modelo de Jan van Eyck, aunque la renuncia al punto de vista realzado típico de la pintura flamenca y la organización del espacio según una perspectiva curvilínea denoten la voluntad de Fouquet de obtener una visión más unitaria y coherente.

La influencia del beato Angélico y del Van Eyck

Ejemplos de esta original síntesis de modelos italianos y nórdicos se pueden encontrar también en las miniaturas de algunos manuscritos históricos, como las *Antiquités judaïques* (referidas con certeza a nuestro "pintor e iluminador del rey Luis XI, Jean Fouquet, nativo de Tours", gracias a una inscripción del siglo XV), las *Grandes Chroniques de France,* la *Histoire ancienne jusqu'à César* y los *Faits des Romains,* todos conservados en la Biblioteca Nacional de Francia. En las hojas miniadas de esos volúmenes Jean fouquet muestra una predisposición muy pronunciada a la narración y, secundando probablemente los requerimientos de quienes hicieron el encargo, opera un continuo proceso de actualización de los textos históricos, confiándose a un estilo "realista" en la medida de lo posible y atento a los detalles particulares, con la intención de transformar al espectador en una suerte de testigo del pasado.

Díptico de Melun y *Pietà di Nouans*

Colocadas originariamente en la iglesia de Notre-Dame de Melun, para formar un díptico, las bellísimas tablas con *Étienne Chevalier y san Esteban* y la *Virgen con el Niño en el trono y ángeles* hoy están repartidas entre la Gämeldegalerie de los Museos Estatales de Berlín y el Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Realizadas probablemente al inicio de los años cincuenta por comisión de Étienne Chevalier (que ya había sido promotor de las miniaturas del *Livre d'heures*), muestran la perfecta síntesis alcanzada por Fouquet de lección italiana, pintura flamenca y tradición escultórica francesa.

Lección italiana, flamenca y francesa

De esta última y del arte florentino Jean Fouquet toma el carácter monumental y plástico de las figuras, a veces llevadas hasta la abstracción formal como en el grupo con la Virgen, el Niño y los querubines, organizado según

una solución compositiva piramidal deudora de modelos italianos. Una compacta dialéctica interna liga a los personajes según estudiadas correspondencias geométricas: las líneas de fuga del panel con *Étienne Chevalier y San Esteban* convergen en el punto de fuga de la *Virgen con el Niño en el trono y ángeles,* con una sabiduría en el uso de la perspectiva adquirida durante su estancia en Italia. Jean Fouquet parece incluso acordarse, en el panel de San Esteban, de algunos rostros pintados por el beato Angélico en la *Crucifixión* de la sala capitular de San Marcos. La exploración analítica que la luz lleva a cabo con un altísimo grado de ilusionismo en los cuerpos y en los vestidos de los personajes, en los materiales preciosos que componen el trono de la Virgen y en el mármol que está a espaldas de quien hizo el encargo y del santo no puede provenir, en final de cuentas, más que del ejemplo flamenco.

En la *Pietà di Nouans* (Nouans-les-Fontaines, iglesia parroquial), quizá la pintura de Jean Fouquet más reciente cronológicamente, no sólo las dotes de retratista del pintor vuelven a aparecer en la figura del canónico que asiste al evento sagrado, sino parece también haber llegado a la consumación todo su dominio en el arte de construir un espacio pictórico concreto, en el que los personajes pueden habitar con toda su materialidad física.

Véase también
Artes visuales “Perspectiva y espacio perspectivo”, p. 605; “Piero della Francesca”, p. 652.

PINTORES DE LUZ

GIOVANNI SASSU

En Florencia, entre 1440 y 1465, un grupo de artistas elabora una variante del Renacimiento destinada a ser llevada al éxito inmediato por Piero della Francesca. La pasión por las superficies esmaltadas, por los colores brillantes, por la perspectiva matemática, une a pintores como Domenico Veneziano, Andrea del Castagno o Giovanni di Francesco, que inventan un modo nuevo de hacer pintura aprovechando los efectos de la luz y la evocación del color.

PINTURA DE LUZ

A pocos años de la muerte de Masaccio (1401-1428) y de la definitiva afirmación del nuevo estilo renacentista se define en Florencia una situación nueva en el campo de la pintura.

En efecto, hacia mediados de los años cuarenta un grupo de artistas, conquistados por la perspectiva racional y matemática de Brunelleschi (1377-1446), seducidos por las posibilidades cromáticas que ofrece la pintura al temple o al fresco, elabora un lenguaje pictórico que está en clara contraposición respecto de la austera interpretación de lo real dada por el mismo Masaccio o su seguidor Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469). Esta nueva "visión más distendida y optimista, en la que los colores se perlan de luz y la perspectiva se vuelve un espectáculo para los ojos" (Luciano Bellossi) encuentra en Domenico Veneziano (1410-1461), en la tardía actividad del beato Angélico (*ca.* 1395-1455), en Paolo Uccello (1397-1475), en Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1457), en el Maestro de Pratovecchio (mitad del siglo XV), en Giovanni di Francesco (1412-1459) y en Alessio Baldovinetti (1425-1499), sus intérpretes más significativos. El nuevo lenguaje que brota como un manantial, identificado eficazmente por la crítica con el giro "pintura de luz", encuentra durante casi 25 años su aplicación privilegiada en el ámbito de la pintura sacra. Una vida breve, ciertamente, que contrasta sin embargo con la soberbia calidad y la íntima coherencia de uno de los fenómenos más singulares del arte italiano del Cuatrocientos.

La pintura sacra

La relevancia absoluta de la pintura de luz está atestiguada, además, por el vínculo directo que este experimentalismo cromático y luminoso mantiene con uno de los máximos pintores del siglo: Piero della Francesca (1415/ 1420-1492). Su "síntesis de forma y color en la perspectiva" (Roberto Longhi, 1890-1970), ese unir el espacio y la forma con la luz y el color, deriva del trato frecuente con aquél que fue su mentor en Florencia: Domenico Veneziano.

Domenico Veneziano y Andrea del Castagno

Después de haber trabajado presuntamente en Venecia y Roma y seguramente en Perugia, la presencia de Domenico Veneziano está registrada en 1438 en Florencia, en contacto con los Médici. Para Pedro de Médici (*ca.* 1414-1469) realiza la *Adoración de los magos* de la Gemäldegalerie de Berlín, en estilo gótico tardío, que da testimonio de sus contactos con Gentile da Fabriano (1370-1427). En el curso de pocos años se impone en el escenario de las ciudades con el tono de gran protagonista gracias al éxito obtenido por obras como la *Virgen con el Niño,* que ahora se encuentra en la Galería Nacional de Londres pero otrora parte del tabernáculo Carnesecchi, o la otra *Virgen* de la fundación Berenson en Settignano. En estos trabajos es evidente la preferencia por composiciones simétricas y equilibradas en las cuales las figuras, completamente volumétricas, aparecen investidas de una luz cenital: una decisión que contrapone a Domenico al más sólido y seco modo de representación masaccesco que en esos mismos años intentaba imitar Filippo Lippi. A formar el lenguaje artístico de Domenico Veneziano debe haber contribuido

La luz

además la visión de obras como la *Virgen de la humildad* de la pinacoteca de Siena, pintada en 1433 por Domenico di Bartolo (*ca.* 1400-*ca.* 1445), que presenta *in nuce,* con una anticipación de casi diez años, todos los aspectos más significativos del pintar con la luz.

En 1439 Domenico Veneziano pone manos a la obra en aquello que la crítica considera el punto de articulación del "estilo luminoso": los frescos del coro de la iglesia de San Egidio que representan las *Historias de la Virgen.* La pérdida casi total de la decoración contrasta con el gran realce que emerge de las fuentes. La presencia al lado de Domenico Veneziano del principiante Piero della Francesca y el hecho de que, dejada inconclusa en 1445, la decoración fuera terminada por otros dos protagonistas de la pintura de luz, Andrea del Castagno y Alessio Baldovineti, dan testimonio del lazo del ciclo con los sucesos que estamos narrando.

Perdida la decoración de San Egidio, toca a la espectacular *Virgen con el Niño y santos* de los Uffizi, encargada gracias a la intervención de Cosme *el Viejo* (1389-1464) para Santa Lucía de' Magnoli, la tarea de ejemplificar el estilo alcanzado en 1447 por Domenico Veneziano. El impecable juego de perspectiva que el pintor instaura entre el tablero del piso y el bastidor arquitectónico muestra cuán profunda ha sido la meditación sobre Brunelleschi, mientras que resaltar plásticamente las figuras delata la impresión que suscitó en él la escultura de Luca della Robbia (1399/1400-1482). El acuerdo cromático entre las figuras y el ambiente, no menos que la tersa y luminosa reproducción general, hacen de este retablo una de las obras maestras más altas de la cultura figurativa toscana de los años cuarenta.

La Virgen con el Niño y santos

Quizá frente a superficies como éstas, perladas de luz y de efectos que deben mucho a la pintura flamenca, es que nace la leyenda, referida por Giorgio Vasari (1511-1574), del primado de Domenico Veneziano en Florencia en el uso de la técnica al óleo, procedimiento transmitido después por el artista a Andrea del Castagno. También este último, si bien con acentos expresivos más marcados, desempeña un papel protagónico ocupa en las experiencias de la pintura de luz. En la *Última cena,* por ejemplo, pintada en 1447 para el refectorio de Santa Apolonia, Andrea del Castagno trata de obtener los mismos efectos de luz que eran muy apreciados en Domenico Veneziano, creando una caja de perspectiva impecable, animada por un juego de sombras que tiene en cuenta la iluminación real del ambiente en el que fue realizado el fresco.

La técnica al óleo

Otros protagonistas: beato Angélico, Paolo Uccello, Giovanni di Francesco, el Maestro de Pratovecchio

Las decisiones de Domenico Veneziano en materia de luz y forma las comparten otros artistas que parecen contraponerse a la más austera tradición masaccesca, mantenida en vida en los años treinta por Filippo Lippi.

Giovanni di Francesco es uno de éstos. No es casualidad su presencia al lado de Domenico Veneziano en la decoración de la capilla Cavalcanti en Santa Croce, donde el maestro véneto pinta al fresco las paredes (sobrevivientes sólo en parte), mientras que Giovanni pinta la predela que adornaba la célebre *Anunciación* de Donatello (1386-1466).

Las características de la obra con las *Historias de San Nicolás de Bari* (ahora en Florencia, Casa Buonarroti) son las mismas de Domenico Veneziano y Piero della Francesca, a partir de la disposición perspectiva de los caseríos, del mobiliario y de los pavimentos, para llegar luego a la luz tersa y a las tonalidades brillantes. Esta obra parece posterior a la *Virgen con el Niño en trono y santos,* conocida también como *Tríptico Carrand,* ahora en Florencia, Museo Nacional del Bargello, atribuidas a Giovanni di Francesco después de haberlo sido durante largo tiempo a un pintor anónimo. El tríptico, que presenta todavía formas góticas en la carpintería, marca los exordios de Giovanni delatando de inmediato la cercanía con los modos plásticos y esplendentes de Domenico Veneziano.

El Tríptico Carrand

También el Maestro de Pratovecchio, nombre convencional bajo el cual se han agrupado obras homogéneas desde el punto de vista estilístico, parece cercano a la pintura de luz de los años cuarenta. El Maestro es un seguidor de Domenico Veneziano que reside en Florencia desde 1439 y descubre, en el retablo de los Magnoli, un punto de referencia estilístico imprescindible. El gusto por los perfiles nerviosos y el sello de obras como la *Virgen de la Asunción* del convento de San Juan Evangelista en Pratovecchio certifican que es descendiente de Domenico Veneziano y ponen a este artista al lado de Giovanni di Francesco, con el cual ha sido confundido con frecuencia.

La pintura de luz es una sugestión, un clima figurativo, que afecta también la actividad de maestros más conocidos y autónomos. Es el caso de Paolo Uccello, cuyas nítidas geometrías parecen afines en muchos aspectos a las investigaciones sobre la forma y el color llevadas a cabo por Domenico Veneziano en los años treinta y cuarenta. Entre el viaje a Venecia de 1430 y el año 1437 se sitúan las obras que documentan esta analogía, como en el caso de los frescos juveniles de Prato, capilla de la Asunción, con las *Historias de la Virgen y de san Esteban,* o también con la espléndida pero fragmentaria *Adoración del Niño* en San Martín en Bolonia.

Las geometrías de Paolo Uccello

En ciertos aspectos semejante pero indudablemente más profundo es el lazo que hay entre el beato Angélico y la pintura de luz. De mayor edad que los otros artistas citados hasta ahora, parte de premisas muy afines a Gentile da Fabriano y Lorenzo Monaco (*ca.* 1370-post 1422), para luego verse tocado parcialmente, a finales de los años veinte, por la revolución de Masaccio. Pero ya en los años treinta lo encontramos haciendo el intento de experimentar la ortodoxia perspectiva y luminosa en boga en esos años. Lo declaran obras como el retablo del altar mayor de la iglesia del convento de San Marcos, donde el hermano pintor vivió desde 1438,

La experiencia de la luz en el beato Angélico

o el políptico de Perugia, ahora repartido entre la Galería Nacional de Umbría y la Pinacoteca Vaticana. En esta obra, piezas como el compartimento central, la *Virgen, el Niño y ángeles,* durante largo tiempo han sido interpretadas como pertenecientes a la órbita de Piero della Francesca. En cambio, la antedatación, sobre base documental, del retablo a *ca.* 1447, muestra hasta qué punto la verdadera referencia estilística de la obra perusina es el Maestro de Piero, Domenico Veneziano, que en más de una ocasión había trabajado precisamente en Perugia. Esto permite calar al beato Angélico en lo vivo del experimentalismo de aquellos años, restituyéndonos la fisonomía de un pintor ya maduro pero aun capaz de reaccionar con prontitud a las novedades y a los estímulos que provienen de los artistas más jóvenes.

El eclipse de la pintura de luz

En el surco trazado por Domenico Veneziano y el Angelico se mueve Alessio Baldovinetti, que permanecerá fiel a las volumetrías y a los encendidos cromatismos que ve en la capilla de san Egidio. Obras como el *Retrato de dama en amarillo* de la Galería Nacional de Londres, de *ca.* 1465, dan testimonio de su adhesión al realce cromático, plástico y lineal que en aquellos años había rebasado los confines florentinos gracias a la obra de Piero della Francesca. No parece tan casual el involucramiento de Baldovinetti en la empresa símbolo que es la decoración del coro de San Egidio, que —dejada inconclusa por Domenico Veneziano— completa precisamente su seguidor más joven, coadyuvado por Andrea del Castagno.

Alessio Baldovinetti

La muerte de Giovanni di Francesco en 1459 y de Domenico Veneziano en 1461 han sido elevadas a menudo a fechas simbólicas de la pintura de luz. La cesura no es en verdad tan nítida en cuanto que muchos de los artistas de las nuevas generaciones que plantearán su propio estilo sobre bases más lineales que cromáticas —como Antonio del Pollaiolo (*ca.* 1431-1498) o Andrea del Verrocchio (1435-1488)— parecen deudores al inicio de sus carreras del experimentalismo luminoso de Domenico Veneziano. En particular, obras de Andrea del Verrocchio como la *Cabeza de San Jerónimo* de la Galería Palatina, donde es patente la meditación sobre los efectos epidérmicos de la luz, parecen impensables sin la sugerencia de Domenico Veneziano o Andrea del Castagno, delatando una atención naturalista más marcada.

La última aparición de la pintura de luz está señalada en las paredes del fondo y del ingreso de la Sacristía de las Misas en Santa Maria del Fiore, donde, entre 1463 y 1465, Giuliano da Maiano (1432-1490) traduce en taracea, con capacidad llena de gracia pero sólida, los diseños de los últimos "partidarios de la perspectiva y de la luz": Maso Finiguerra (1426-1464) y Alessio Baldovinetti. A partir de este momento, el nuevo clima neoplatónico favorito de la corte de Lorenzo de Médici (1449-1492)

La atmósfera neoplatónica de la corte de los Médici

determina intereses decorativos mucho más marcados en la producción artística. Fuera de los confines florentinos, curiosamente, se encuentran elementos de la pintura de luz, además de hacerlo en Piero della Francesca, también en Bartolomeo di Giovanni Corradini de Urbino, o también en Fra Carnevale (¿?-1484), en los ferrarenses Bono da Ferrara (*fl.* 1441-1461), al menos en la fase patavina, y Francesco del Cossa (*ca.* 1436-1478), el cual hace en los años Sesenta una estancia fundamental en Florencia que determina el nacimiento de su lenguaje, en el cual el expresionismo patavino contrae nupcias con el terso y olímpico mundo toscano.

Véase también
Artes visuales "Perspectiva y espacio perspectivo", p. 605.

PIERO DELLA FRANCESCA

Elisabetta Sambo

La figura de Piero della Fracesca, ápice de la especulación cuatrocentista sobre la perspectiva, ha ejercido sobre el arte de su siglo una influencia tan importante cuanto difusa. En términos de luz y espacio, su lenguaje se ha reflejado efectivamente no sólo en Italia, del Meridión de Antonello da Messina al Véneto de Giovanni Bellini, sino también fuera de ella, de la Provenza de Enguerrand Charonton a la Francia de Jean Fouquet, hasta el Flandes de Petrus Christus.

La formación en Florencia

Piero della Francesca (1415/1420-1492) nace en Borgo Sansepolcro, pequeña ciudad situada entre la Umbría, la Toscana y Las Marcas, cuya posición liminar determina en 1431 el paso de la señoría de los Malatesta al Estado de la Iglesia y luego la cesión a Florencia en 1441. Son escasas las noticias sobre la formación en su ciudad natal en el taller de Antonio d'Anghiari (siglo xv), artista del gótico tardío de modesta envergadura.

Por la incidencia en su pintura y por su futura actividad de tratadista ha de recordarse el estudio de las ciencias matemáticas, a las que Piero llega quizá a través de la matemática comercial, requerida por la actividad mercantil de la familia.

El viraje ocurre con la estancia en Florencia en 1439. Se recuerda al artista, en calidad de colaborador, o quizá de socio, al lado del pintor Domenico

Veneziano (1410-1461) en los frescos, destruidos en el Setecientos, con las *Historias de la Virgen* en el ábside de la iglesia de San Egidio.

El viraje florentino

En esa ocasión Piero tiene la posibilidad de conocer la tradición de Giotto y la nueva ciencia de la perspectiva creada hace poco por Filippo Brunelleschi (1377-1446) e introducida por Masaccio (1401-1428) en la pintura. En cambio debe a Domenico Veneziano el acercamiento a esa "pintura de luz" (Roberto Longhi, *Piero della Francesca,* 1927) que diluye la concepción plástica de Masaccio en una visión más distendida, vuelta a la síntesis de perspectiva y esparcimiento luminoso de los colores.

El Bautismo de Cristo

Después de 1439 se pierde el rastro de Piero hasta 1445, cuando recibe el encargo de pintar el políptico para la confraternidad de Santa María de la Misericordia en Sansepolcro (hoy en el museo local), terminado sólo mucho más tarde, en 1461. Las vicisitudes del políptico, removido de la cornisa original, y mutilado en el Seiscientos, han sido causa de la pérdida de la exacta proporción espacial entre las figuras. Sin embargo, la estructura perspectiva da unidad y coherencia al conjunto, no obstante las decisiones arcaizantes del fondo de oro y de la dimensión mayor de la Virgen, impuestas sin lugar a dudas por quienes hicieron el encargo.

Al mismo periodo pertenece también el *Bautismo de Cristo* (Londres, Galería Nacional), que constituye el panel central de un políptico ejecutado para el altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista en Sansepolcro, terminado hacia 1465 por el sienés Matteo di Giovanni (*ca.* 1430-1495). Fechado por los estudiosos entre 1440 y 1450, según algunos podría incluso ser anterior al encargo del retablo de la Misericordia. Una datación tan temprana la confirma el claror de la luz cenital que hace resplandecer los colores y describe con nítida evidencia cada particular siguiendo la estela de Domenico Veneziano.

En Loreto

En 1447 el artista se encuentra en Loreto, donde sigue trabajando con Domenico Veneziano en la sacristía de la iglesia abatida poco después para hacer espacio a la basílica actual. Quizá en el mismo 1447 llega a Ferrara, al llamado de Leonello de Este (1407-1450). De los frescos realizados durante esta estancia, fundamental para la riqueza cultural de esta corte, no sobrevive nada sino testimonios indirectos en la actividad de los artistas estenses contemporáneos.

Estos años se caracterizan por frecuentes viajes recordados por las fuentes pero no confirmados por documentos. Es cierta en cambio su presencia en Ancona en 1450, comprobada por su firma en un acto testamentario.

El fresco del Templo Malatestiano

En 1451 Piero se encuentra en Rímini a donde lo llamó Segismundo Pandolfo Malatesta (1417-1468), gran condotiero, político en el ápice de su carrera, amante de las *humanae litterae,* la historia y la filosofía. En la pequeña sacristía o celda de las reliquias de la iglesia de San Francisco, que Leon Battista Alberti (1406-1472) transforma precisamente en esos años en el Templo Malatestiano, Piero inmortaliza al señor de Rímini arrodillado frente a su santo protector, el rey san Segismundo, en un fresco

denso de significados conmemorativos y políticos. Desprendido y conservado en un lugar aparte, gravemente empobrecido en sus valores cromáticos y luministas, el fresco se impone sin embargo por la invención y la magnificencia del compaginado arquitectónico que es un eco de las construcciones albertianas y preanuncia las soluciones adoptadas por el pintor en Arezzo.

Los frescos en la iglesia de San Francisco en Arezzo y las obras de la madurez

Quizá ya a finales de 1451 Piero se desplaza a Arezzo. Aquí pinta al fresco el ábside de la iglesia de San Francisco, iniciada en 1447-1448 por el florentino Bicci de Lorenzo (1373-1452), muerto después de haber pintado la fachada de la capilla y parte de la bóveda y del intradós. La cronología de la intervención de Piero es un problema. En un documento se indican los frescos como ya terminados en 1466, pero su conclusión se remonta probablemente a finales de los años cincuenta.

Una cronología problemática

Sobre los amplios espacios de las paredes mayores y los menores a los lados del bíforo del coro Piero sintetiza en diez episodios el complejo ciclo narrativo con la *Leyenda de la vera Cruz*. El tema está tomado de la *Leyenda áurea* de Iacopo da Varazze (*ca.* 1228-1298), famoso texto del Doscientos considerado fuente iconográfica de las artes figurativas hasta el Setecientos. La historia inicia desde la luneta de la derecha con la *Muerte de Adán* y termina en la luneta opuesta con la *Exaltación de la cruz,* siguiendo una secuencia no rigurosamente cronológica sino dictada a menudo por razones de tipo compositivo. Dentro de una retícula perspectiva inflexible, la forma tiende a la regularidad de la geometría, los volúmenes se simplifican, iluminados por una luz clara y feliz, y casi desaparece el diseño: los amplios fondos cromáticos con un color distribuido uniformemente se colocan para crear por contraste las relaciones espaciales y la escansión entre los planos.

La referencia a la escultura clásica en los desnudos de la luneta derecha y el eco de los relieves romanos en las dos escenas de batalla presuponen la experiencia de uno o más viajes a Roma, quizá para el jubileo de 1450 y de nuevo en 1455. El único viaje que está registrado es, sin embargo, el del bienio 1458-1459, bajo el papado de Pío II (1405-1464, papa desde 1458), cuando Piero realiza en el Palacio del Vaticano los frescos destruidos por la renovación que promovió Julio II (1443-1513, papa desde 1503).

Referencias a la escultura clásica

Podría remontarse a la estancia romana de 1455 la *Flagelación,* firmada en el escaño del trono de Pilatos (Urbino, Galería Nacional de las Marcas). A partir del siglo pasado la interpretación de la tabla, en la que se colocan uno al lado de otro dos hechos distintos, la flagelación de Cristo en el fondo y el diálogo de tres personajes de identidad incierta en primer plano, de los cuales dos están vestidos con ropa contemporánea,

La Flagelación

ha encendido un debate complejo. Las muchas explicaciones de tipo sea teológico que político (Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero,* 2006) no añaden nada, en verdad, a la fascinación que desencadena el quieto silencio de la escena, de una luminosidad casi sin sombras, y de la incrustación perfecta de formas donde también los vacíos y los intervalos tienen un valor preciso.

Marcan, en cambio, una relación jamás interrumpida con Sansepolcro el fresco con la *Resurrección de Cristo* realizado para la Sala de los Conservadores en el Palacio de la Residencia de la ciudad, hoy sede del Museo Cívico, y el fresco con la *Virgen del parto* realizado para la iglesia de Santa María de Momentana en Monterchi: obras que se pueden distribuir entre finales del sexto y principios del decenio siguiente, no muy distantes de la actividad en Arezzo por la solemne monumentalidad de las figuras que campan por amplias zonas cromáticas y por la gama reducida de los colores.

Piero y la corte de Urbino

La última etapa del artista se despliega entre Sansepolcro y Urbino. La estancia en casa de los Montefeltro está documentada en el año 1469, pero es probable que Piero haya estado en Urbino hacia 1464-1465 y que los contactos se hayan mantenido aún después. En la corte el artista encuentra en Federico (1422-1482) un mecenas inteligente y abierto y frecuenta a humanistas y arquitectos, entre los cuales se encuentran Leon Battista Alberti y Luciano Laurana (*ca.* 1430-*ca.* 1502).

En la corte de los Montefeltro

Del encargo hecho por el duque, para un destino funerario, nace el retablo con la *Virgen con el Niño, ángeles, santos y Federico de Montefeltro,* que pasó en 1811 de la iglesia de San Bernardino, apenas en las afueras de Urbino, a la Pinacoteca de Brera. El único retablo tan monumental y unitario que ha llegado hasta nosotros presenta un amplio vano en forma de ábside, impensable, por su racionalidad y coherencia espacial, sin la familiaridad con los arquitectos de la corte. Además, el artista exhibe en él su conocimiento del arte flamenco. Un conocimiento que va más allá del dato iconográfico de la Virgen con el Niño en el regazo adorada por un donante en un interno e inviste las técnicas de ejecución: el uso de la pintura al óleo y la preparación a la vista a lo largo de los perfiles de las figuras que aparecen apenas circunfusas de un reflejo luminoso.

Para la corte de Urbino realiza también el díptico que hoy se encuentra en los Uffizi. Constituido por dos tablas unidas por una bisagra, se cerraba como un libro para denotar un objeto de uso privado con los retratos de Federico de Montefeltro y su esposa Battista Sforza (1446-1472) al interno y con los respectivos *Triunfos* al externo, celebraciones simbólicas y humanistas de sus virtudes. Datable en los primeros años setenta del siglo XV, el díptico manifiesta una atención, de origen flamenco, a los particulares, que no

merma la amplia y abstractiva expansión de los volúmenes. La iconografía del retrato de perfil, derivada de las monedas imperiales romanas, es variada y al mismo tiempo está enriquecida por la presencia del paisaje, descrito con precisión casi topográfica, y por la proporción que las dos figuras instauran con él, alusivo a su pacífico dominio de un territorio que se extiende hasta donde se pierde la vista. A estos años se remonta también la *Virgen con el Niño y dos ángeles,* o *Virgen de Senigallia* (Urbino, Galería Nacional de las Marcas), encargada por el duque hacia 1474-1478 para ser donada a la hija Giovanna, esposa de Giovanni della Rovere (1457-1501). Aquí, Piero se aventura de nuevo a describir un interno equidistante entre las arquitecturas reales del Palacio Ducal y las ideales evocadas en los debates teóricos que realizan en la corte. Además del tema devocional llevado a su auge por Hans Memling (1435/1440-1494), también la escritura analítica y las características técnicas confirman la relación con el arte flamenco, que sugiere la idea de la ventana atravesada por un haz de polvillo de luz. En los últimos años de su vida, Piero, cuya presencia en la ciudad natal se registra a menudo, continúa su actividad de artista y tratadista hasta *ca.* 1490, cuando la ceguera se apodera de él. Muere en 1492 en Sansepolcro.

Influjos flamencos

Véase también
Artes visuales "Perspectiva y espacio perspectivo", p. 605; "Masaccio", p. 615; "Jean Fouquet", p. 643.

ANTONELLO DA MESSINA

MAURO LUCCO

Antonello da Messina es una de las figuras clave de la pintura del Cuatrocientos. Habiéndose formado en Nápoles, en contacto con ejemplos artísticos heterogéneos provenientes de Provenza, España, Flandes, conjuga en una síntesis admirable el naturalismo y la luminosidad flamencos con la compostura formal y la definición plástica de las figuras propias del arte italiano. Su estancia en Venecia difunde su estilo, que influye sobre los artistas de la laguna y en particular sobre la obra de Giovanni Bellini.

LA FORMACIÓN ENTRE MESINA Y NÁPOLES

Siguiendo a Giorgio Vasari (1511-1574), Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479) aprende la técnica de la pintura al óleo directamente de Jan van Eyck

(1390/1395-1441). Éste muere en 1441 y es imposible que Antonello frecuentara su taller en Brujas; además, su pericia en este método se queda lejos de esos modelos.

Su ciudad natal, Mesina, es por entonces un lugar de importancia mayor de la que tiene actualmente; puerto franco, es quizá el mayor crucero de tráfico y transacciones comerciales del Mediterráneo, etapa obligada del servicio regular de galeras venecianas que van y vienen de Brujas y Londres, y sede de una colonia de comerciantes venecianos. En Mesina, pues, Antonello puede recibir una primera introducción técnica al oficio de pintor, y conocer cuanto acontece en el ámbito veneciano; asimismo debe conocer bien las novedades del escenario provenzal o flamenco, y aún más, tratándose de una ciudad del reino aragonés, saber lo que acontece entre Barcelona, Cataluña y Valencia. El otro gran polo de atracción es Nápoles, una de las capitales del reino, como ya lo había mostrado el humanista napolitano Pietro Summonte (1453-1526).

Primeros pasos en Mesina

En la ciudad partenopea, que sólo desde hace poco ha entrado a formar parte de los dominios aragoneses, sigue vivo el recuerdo del pasado angevino, de Renato de Anjou (1409-1480) y su pintor Barthélemy de Eyck (*fl.* 1444-1476), y el nuevo rey Alfonso de Aragón (1396-1458) es un gran mecenas y amante del arte. El clima artístico y cultural desborda de viveza y Antonello puede ver mucho en él, de las obras flamencas a las realizaciones de pintores catalanes como Jacomart Baço (*ca.* 1410-*ca.* 1461) y Lluís Dalmau (*fl.* 1428-1460). Pero no sabemos cuáles obras haya estudiado y, además, una verificación de sus decisiones técnicas parece indicar una historia ligeramente diversa. Por ejemplo, parece privilegiar el soporte de nuez, usado casi exclusivamente por los pintores provenzales, como si estuviera familiarizado con los métodos de la Provenza angevina; luego, la escritura de los rótulos en los cuadros no es la humanista italiana, sino la llamada "gótica bastarda", en uso en Francia, Borgoña y en algunos códices escritos en Nápoles en el tiempo de Renato de Anjou; por tanto, su cultura se funda en el intercambio con las costas provenzal y catalana del Mediterráneo, sin necesidad de un conocimiento directo de Flandes.

Artista autónomo en Mesina

El aprendizaje, en Nápoles o en otra parte, ciertamente ha terminado en 1457, cuando Antonello se compromete a pintar un confalón para la confraternidad de San Miguel de Gerbini en Reggio Calabria, a imitación del realizado para la confraternidad de San Miguel en Mesina. Estas dos obras se han perdido. El artista ya está casado, y probablemente ya se ha convertido en el papá de Jacobello, el hijo que a su muerte tomará las riendas del taller; desde hace un año tiene un aprendiz, el calabrés Paolo di Ciacio da Mileto.

Entre 1457/1458 y 1460 Antonello trabaja fuera de Mesina —no sabemos exactamente dónde— antes de establecerse en su ciudad natal; en 1461, el hermano menor Giordano, asistido legalmente por el padre Giovanni, estipula con Antonello un contrato trienal para el aprendizaje de la profesión de pintor. Según el uso, se compromete a no casarse durante ese periodo, y es probable que su formalización notarial fuera querida por el padre, que jamás ocultó su preferencia por el hijo menor. Del arte de Giordano, quizá activo todavía en 1481, no sabemos nada.

Obras destruidas

En los años sucesivos, Antonello realiza muchas obras que la casualidad histórica se ha encargado de destruir en bloque: en 1461 pinta para el noble ciudadano de Mesina Giovanni Mirulla una *Virgen con el Niño;* en 1462 lleva a cabo para la confraternidad de San Elías de los Disciplinados de Mesina un confalón, semejante a los ya realizados precedentemente para las confraternidades de Santa María de la Caridad y San Miguel; en 1463 es autor, para la confraternidad de San Nicolás de la Montaña en Mesina, de un retablo de altar con *Historias de San Nicolás,* perdido en el terremoto de 1908. Como testimonio de un trabajo bien ejecutado, y de una prosperidad obtenida, en 1464 compra la casa en el barrio de los Sicopanti, que será de su propiedad el resto de su vida.

Las primeras obras conservadas

A partir de este momento hasta 1472 hay una laguna en los documentos relativos al artista. Esto no significa forzosamente que estuviera lejos de su ciudad, en viaje de estudio en Italia o Europa. A este periodo se remontan probablemente sus primeras obras que se han conservado: la tablita de dos caras de la Galería Regional de Mesina, la otra, también a dos caras, de una colección privada en Nueva York, la *Crucifixión* de Sibiu (Museo Nacional Brukenthal), el retrato de Pavía (Pinacoteca Malaspina), las dos tablas de la Pinacoteca Civica di Reggio Calabria, el *Ecce Homo* en la Galería Nacional de Génova (Palazzo Spinola), la *Madonna Salting* de la Galería Nacional de Londres y los retratos del Museo de la Fundación Mandralisca de Cefalú y del Museo Metropolitano de Nueva York. Durante un tiempo, en el *Ecce Homo* del Museo Metropolitano de Nueva York se podía leer el año 1471, la primera fecha cierta sobre una obra llegada hasta nosotros.

El confalón perdido

Volvemos a encontrar a Antonello en 1472, cuando lleva a cabo un confalón, perdido, para la Confraternidad del Espíritu Santo de Noto; da una garantía de seis años, y se compromete a restaurarlo gratuitamente en caso de deterioro. Esta información nos permite formular la hipótesis de que el confalón constituye la primera utilización de la técnica al óleo para obras públicas, dada la mayor estabilidad del temple. A partir de este momento sus compromisos artísticos se multiplican: en 1472 acepta el encargo de realizar un gran retablo para la iglesia de San Giacomo de Caltagirone, hoy perdido. En 1473 ejecuta, por un probable encargo de sor Frabia Cirino, el políptico, firmado y fechado, para las hermanas de Santa María

extra moenia [extra muros] de Mesina, hoy en el Museo Regionale de la ciudad. Se compromete a hacer un confalón, perdido, para la Confraternidad de la Trinidad de Randazzo. Pinta además algunos pendones, también perdidos, para un cierto Pietro, militar en Messina. Podría haber estado fechada en 1473 la *Crucifixión* de la Galería Nacional de Londres, de cuya fecha ha sido carcomido el último número. Un tiempo había la fecha 1474 en el parapeto, hoy aserrado, del *Retrato de joven* de la colección Johnson en el Museo de Filadelfia; la misma fecha se leía en el *Ecce Homo* de la colección Ostrowsky, desaparecido durante la segunda guerra mundial. En agosto del mismo año Antonello se compromete a pintar para Giuliano Maniuni la *Anunciación,* destinada al Palazzolo Acreide, hoy en el Museo del Palazzo Bellomo de Siracusa. A mediados de septiembre los papás dan todos sus bienes al hijo menor Giordano, reservándose el usufructo; es probable que el gesto esté dirigido a asegurarse el futuro, en el eventual caso de un viaje de Antonello al continente. Está fechado efectivamente en 1474 un *Retrato de joven,* vestido a la veneciana, del Museo de Berlín; esto puede querer decir que antes del final de ese año el artista hubiera llegado a Venecia.

Antonello en Venecia

El viaje debe haber ocurrido por mar, o sea con el sistema más veloz y menos riesgoso, presuntamente mediante los buenos oficios del patricio Pedro Bon (siglos XV-XVI), otrora cónsul de los venecianos en Túnez; así se vendría por tierra la posibilidad de que durante un hipotético viaje por tierra, absurdamente largo y peligroso, Antonello hubiera podido hacer una escala en Urbino, y encontrarse en esa ciudad con Piero della Francesca (1415/1420-1492), según la vieja hipótesis de Roberto Longhi ("Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana", en *L'Arte,* 1914). Según dice el estudioso, sólo este conocido, y la llegada a Venecia, permitirían a Antonello encontrar la "síntesis de forma y color en la perspectiva" que renueva su pintura, junto con la de Giovanni Bellini (*ca.* 1431-1516); sin embargo, es bastante difícil captar signos de discontinuidad estilística entre el momento siciliano y el veneciano. En Venecia produce, además de los retratos realizados para una clientela exclusivamente veneciana, residente sea en la laguna sea en las colonias, pinturas de iconografía insólita, como el *San Jerónimo en el estudio* y el *Cristo que bendice* (ambos en Londres, Galería Nacional) y la serie admirable de *Cristo en la columna* o *Cristo en Piedad,* donde el involucramiento emotivo es del todo inédito para el espectador del siglo XV.

La renovación de la pintura

Para un hombre irónico y tajante el problema de la interacción con el observador, naturalmente implicado por la necesidad de volver vivo y elocuente el retrato, se vuelve más fuerte al afrontar el tema sagrado. Sobre la base de tal exigencia, requerida también por la tonalidad encendida y patética

de la *devotio moderna,* que se ha difundido desde Flandes a toda la Europa del siglo XV, se ha de leer la invención revolucionaria de la *Virgen (Annunciata)* en las dos versiones de Palermo (Palazzo Abatellis) y Múnich (Alte Pinakothek): el ángel, uno de los protagonistas, está suprimido, y el espectador se encuentra observando la escena desde su punto de vista, y casi poniéndose en su lugar.

La visión revolucionaria de la Annunciata

En agosto de 1475, en la laguna, el artista comienza a trabajar en el retablo de san Casiano, que le fue encargada por Pedro Bon, y que ha sobrevivido en fragmentos en el Museo de Historia del Arte de Viena; lo cual se deduce de una carta de 1476 del mismo Bon dirigida al duque Galeazzo María Sforza (1444-1476) de Milán, el cual, debiendo remplazar al pintor de la corte Zanetto Bugatto (*fl.* 1458-1476), recientemente fallecido, trata de acaparar a Antonello. El patricio le pide al duque que, antes de que se desplace eventualmente a Milán, le sea concedido al pintor terminar el retablo, que será una de las más bellas pinturas de Italia, para lo que faltan cerca de 20 días de trabajo. Hay buenos motivos para pensar que Antonello no haya aceptado la invitación del duque, y haya regresado muy pronto a Venecia.

Llevaban todavía la fecha de 1475 los dos retratos perdidos de Alvise Pasqualino y Michele Vianello, vistos por el cronista Marcantonio Michiel (1484-1552) en casa de Antonio Pasqualino en Venecia en 1532. Están fechados en 1475 el llamado *Condotiero* del Louvre, el *Ecce Homo* de la Galería Alberoni de Plasencia y la *Crucifixión* de Amberes (Museo Real de Bellas Artes). Creemos que se deba leer 1475 también la fecha sobre el *Cristo bendiciente* de Londres (Galería Nacional). En ese mismo tiempo debería fecharse también el bellísimo *San Jerónimo en el estudio,* también en la Galería Nacional de Londres.

El regreso a Mesina y las últimas obras

Lleva la fecha de 1476 el llamado *Retrato Trivulzio* del Museo Cívico de Turín. Hacia finales de ese año, Antonello está de regreso en Mesina. Probablemente deja en Venecia, en las manos de algún ayudante, un taller bien encaminado, capaz de recibir encargos en la sede local y reenviárselos a Mesina. Quizá para una clientela veneciana, habituada a un patetismo a la flamenca más encendido, son pintadas obras maestras como el *Cristo atado a la columna* del Louvre, o la *Pietà* del Museo del Prado. Pero no por esto renuncia Antonello a las ocupaciones de un tipo siciliano más tradicional, por ejemplo el confalón perdido de la Annunciata de Ficarra de 1477, o los no mejor precisados trabajos hechos para la catedral de Catania, que le fueron pagados por los "jurados" ciudadanos.

El Retrato Trivulzio

Lleva la fecha de 1478 el *Retrato de joven* del Museo de Berlín, el primero en el cual la cabeza del retratado se resalta, en un acercamiento ulterior a los

modelos del flamenco Hans Memling (1435/1440-1494), contra un paisaje y un cielo de fuertes valencias atmosféricas. En el verano del mismo año, la Confraternidad de San Rocco de Venecia, apenas constituida e institucionalizada a consecuencia de la epidemia de peste que estalló en la ciudad, le encarga un tríptico que se ha de colocar en el altar mismo de la iglesia de San Giuliano; la obra debía comprender en el centro la figura de San Rocco, a la izquierda un san Sebastián y a la derecha un san Cristóbal. Aunque comenzando de inmediato, Antonello logra pintar sólo el *San Sebastián,* que hoy se encuentra en el Museo de Dresde: en efecto, muere poco después, el 14 de febrero de 1479; el perdido *San Cristóbal* tenía, según las fuentes, la firma del hijo Jacobello, o "Pino de Mesina". El *San Rocco* quizá fue destruido en el colapso parcial de la iglesia en 1556. En noviembre de 1478 Antonello se había comprometido a pintar una bandera de cendal rojo para Ruggero di Luca da Randazzo y el 15 de febrero de 1479 el hijo Jacobello se encarga de terminarlo.

El Retrato de joven

Véase también

Historia "Los aragoneses en el Mediterráneo", p. 28.
Artes visuales "Perspectiva y espacio perspectivo", p. 605; "Jan van Eyck", p. 635; "El retrato", p. 670.

Nuevos temas y tipologías

UN NUEVO TIPO DE ARTISTA

Marcella Culatti

Desde el punto de vista del ejercicio del oficio, en el Cuatrocientos el artista continúa siendo asimilado al artesano. Pero en el seno de los tratados de arte se delinea una nueva imagen: arquitectos, pintores y escultores son descritos como maestros de artes liberales y ya no de artes mecánicas. Al inicio del Quinientos, estas reflexiones encuentran un puerto de arribada propicio en el pensamiento de Leonardo da Vinci. Al mismo tiempo, la difusión del cliché del artista saturnino y melancólico confirma una nueva percepción de la categoría, formada por individuos dedicados a actividades que exigen un trabajo arduo al ingenio y a la mente.

Práctica artística en el Cuatrocientos

La función del taller

En el Cuatrocientos las modalidades en que se desarrolla el trabajo del artista son idénticas a las modalidades de los dos siglos precedentes. El centro de la actividad continúa siendo el taller, en el cual se realizan pinturas y esculturas según las instrucciones dadas por quien hace los encargos. Todavía estamos lejos del concepto, típicamente romántico, de la obra de arte como libre expresión de la creatividad e inspiración de un individuo. Además, el taller es el lugar de la actividad didáctica, en cuyo seno se forman los jóvenes artistas siguiendo un itinerario que de la práctica, de los trabajos mecánicos, conduce a la ideación de una obra acabada. El trabajo del artista no se distingue del trabajo del artesano, y es considerado tal. Todavía a finales del siglo XV la familia de Miguel Ángel (1475-1564), de origen noble, obstaculiza la vocación del joven que lo orienta a un oficio considerado indigno e inadecuado a su clase social.

Sin embargo, no faltan las señales de intolerancia: en 1434, por ejemplo, Filippo Brunelleschi (1377-1446) es arrestado a petición del Arte de los maestros de piedras y maderas por haber rehusado pagar a la corporación los correspondientes tributos de ley. Días después es puesto en libertad a petición del Capítulo de la catedral de Florencia. El episodio puede ser considerado una reivindicación, por parte del arquitecto, de la diversa consideración que tiene de su propia actividad y de su propio estatus social. El Cuatrocientos, en efecto, es el siglo que ve a los artistas empeñados en afirmar

la dignidad intelectual de su trabajo, su derecho a ser contados entre los miembros de la élite cultural puesto que son maestros de artes liberales y no de artes mecánicas.

La figura del artista en los tratados de arte

El itinerario que deben recorrer las artes figurativas para ser inscritas entre las artes liberales está descrito sustancialmente en las páginas de los tratados de arte, redactados por los artistas mismos en el curso del Cuatrocientos.

El *Tratado de la pintura,* escrito por Cennino Cennini (siglos XIV-XV) a finales del siglo XIV, no deja de ser un recetario, un libro que describe y divulga los secretos del oficio. Las obras que aparecen en el siglo XV, en cambio, tienen como modelos textos literarios de contenido intelectual muy diferente. Entre los motivos aducidos con más frecuencia para demostrar el rango mecánico de las artes figurativas se encuentran su carácter manual, que excluye la aportación de la mente en la elaboración de la obra, y, en consecuencia, la ignorancia que se echa en cara a los artistas. La falsedad de estos supuestos constituye la primera reivindicación por parte de los tratadistas. Éstos subrayan en varias ocasiones la multiplicidad de conocimientos, todos del ámbito liberal, que el pintor, el escultor y el arquitecto deben poseer en el ejercicio de su propio oficio. Lorenzo Ghiberti (1378-1455) describe en sus *Comentarios* (*ca.* 1450), parafraseando un pasaje del *De architectura* en latín de Vitruvio (siglo I a.C.), al artista como un hombre erudito en dibujo y geometría, historia y mitología, filosofía, música, medicina, jurisprudencia y astrología. Antonio Averlino, llamado Filarete (*ca.* 1400-*ca.* 1469), no se aparta mucho de este retrato en su *Tratado de arquitectura* (1461-1464).

El artista, un hombre erudito

Una conciencia y forma de pensamiento muy diferentes se encuentran en Leon Battista Alberti (1406-1472), autor de tres tratados dedicados a la pintura (*De pictura,* 1435), a la arquitectura (*De re aedificatoria,* 1452), a la escultura (*De statua,* 1464). La asimilación de las artes figurativas a las artes liberales es el objetivo que persigue Alberti sea a través de la comparación con la elocuencia, cuyas esquematizaciones y principios son reelaborados y adaptados al procedimiento pictórico, sea a través del énfasis puesto en los vastos conocimientos necesarios para el ejercicio de tales actividades. En sus páginas, no sólo el arquitecto, sino también el pintor es "docto, en la medida de lo posible, en todas las artes liberales; pero en primer lugar deseo que sepa geometría" y sepa "encontrar su deleite en los poetas y los oradores".

Artes figurativas, artes liberales

En el siglo que descubre la perspectiva y las reglas matemáticas que están a la base de las proporciones de los cuerpos, las competencias principales son las aritméticas y geométricas, y son sobre todo éstas las que se tienen como objetivo en los tratados. Artistas como Piero della Francesca (1415/

1420-1492) y Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517) redactan textos centrados en los componentes matemáticos de la pintura, respectivamente el *De prospectiva pingendi* y el *De divina proportione.* No es casualidad que Piero della Francesca trabaje en ello en los últimos años de su vida en Urbino. Aquí, Federico de Montefeltro (1422-1482) había concedido en 1468 al arquitecto Luciano Laurana (*ca.* 1430-*ca.* 1502) una patente que demuestra cuán reconocido comenzaba a ser el valor intelectual del trabajo artístico también por parte de quienes hacían los encargos: "juzgamos que deben ser honrados y recomendados aquellos hombres que están dotados de ingenio y virtud [...] como es la virtud de la arquitectura, que se funda en el arte de la aritmética y el de la geometría, que forman parte de las siete artes liberales y principales, porque están *in primo gradu certitudinis* [en el primer grado de certeza] y es arte de gran ciencia y de gran ingenio muy estimada y apreciada por nosotros". El texto muestra cómo la práctica de la arquitectura es valorada como obra de ingenio, enumerada entre las artes liberales y las ciencias en virtud de las competencias científicas y matemáticas.

La pintura según Leonardo da Vinci

La superioridad del arte de la pintura

Leonardo da Vinci (1452-1519) jamás publicó el proyectado *Tratado de la pintura.* Apuntes, anotaciones, dibujos de manos del artista conservados en sus códices serán reelaborados a finales del Quinientos y publicados por vez primera en Francia en 1651. Los textos registrados en sus manuscritos, si bien no están estructurados en una obra orgánica, no sólo se apropian de las conquistas de la tratadística precedente, sino muestran su superación. En Leonardo las artes figurativas, y sobre todo la pintura, no deben recurrir más a comparaciones rebuscadas con la retórica y la poesía, o apelar al bagaje de conocimientos matemáticos y geométricos, para demostrar su carácter intelectual, puesto que ya no son juzgadas iguales sino superiores a las artes liberales.

Para Leonardo, la pintura supera cualquier saber científico de tipo matemático, puesto que no se limita a describir el mundo real en términos de cantidad, sino de calidad: es la única que está en grado de restituir a la vista la "belleza de las obras de la naturaleza y ornamento del mundo". Supera también a la poesía y a las otras obras literarias en virtud de su capacidad de comunicación, puesto que todos la pueden entender y no está limitada por barreras lingüísticas.

Superior a cualquier otra ciencia por sus posibilidades de indagación, conocimiento y reproducción de la naturaleza, la pintura es concebida como una operación mental, como parto del ingenio del individuo: está "primero en la mente de su especulador", y sólo en un segundo momento se traduce en una realización manual. Partiendo del presupuesto de que estos dos elementos,

trabajo mental y trabajo manual, conviven necesariamente, el primero debe tener la precedencia también en la formación del joven artista: "estudia primero la ciencia, y luego ejerce la práctica que nace de esa misma ciencia". De este modo los textos de Leonardo ponen las bases para la superación del tipo de enseñanza que se impartía entonces: en el centro ya no está la experiencia práctica, obtenida en el aprendizaje en el taller, sino el estudio de la teoría, un conocimiento de tipo científico e intelectual. Son las premisas del nacimiento de las futuras academias de arte en el siglo XVI. La primera de ellas, la Academia del Dibujo, verá la luz del día en Florencia en 1563.

El artista saturnino

En 1505 Pietro Bembo (1470-1547), intermediario entre Isabel de Este (1474-1539) y el pintor Giovanni Bellini (*ca.* 1431-1516), escribe a la duquesa de Mantua que, si quiere tener la seguridad de que el artista veneciano realizará una obra para ella, deberá limitar sus propias exigencias a la iconografía de la pintura, puesto que a Bellini "le place que a su estilo no se le pongan límites muy señalados, pues está acostumbrado, como dice, a vagar siempre a su antojo en las pinturas". Pocos años antes, en 1502, la señoría de Florencia había escrito al mariscal de Gié, Pierre de Rohan (1451-1513), que había perdido la paciencia a causa de los retrasos de Miguel Ángel en consignar un *David* en bronce, recordándole que "cuando se trata de trabajos de pintores y escultores, como sabéis, es difícil fijar plazos precisos". Anécdotas como éstas dan testimonio de una nueva conciencia de la dignidad y del valor de la creación artística: Bellini puede reivindicar su propia autonomía creadora también frente a un personaje de prestigio, como la duquesa de Mantua, que le ha encargado una obra; la tardanza de Miguel Ángel en consignar la obra debe tolerarse y comprenderse en virtud del carácter excéntrico reconocido a los artistas.

Con el Quinientos es con el que se multiplican y difunden descripciones de artistas que tienen un comportamiento no precisamente ortodoxo: lo descuidado que es Masaccio con su propia persona (1401-1428), la obsesión de Paolo Uccello (1397-1475) en hacer experimentos de perspectiva, las manías de Piero di Cosimo (1461-1521), la enajenación de Pontormo (1494-1557), todos éstos son rasgos que encajan en el cliché del artista saturnino y melancólico (Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno,* 2005). En el plano social, la proliferación de estas actitudes ha sido leída como una manifestación de incomodidad por parte de los artistas frente a las mutaciones de las estructuras en las que estaban integrados, a su cambio de estatus: no siendo más artesanos, no se han afirmado plenamente como doctos e intelectuales. En el plano cultural, y de la percepción del artista, el fenómeno hunde sus propias raíces en la cultura neoplatónica y en la obra de

Melancolía y malestar

Marsilio Ficino (1433-1499). Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), en uno de sus *Problemata,* había constatado que tenían una propensión a la melancolía cuantos se dedicaban totalmente a los asuntos del Estado, a la filosofía, al arte poético. Marsilio Ficino había formulado precisamente esta hipótesis vinculándola con la teoría del *furor,* la inspiración creadora. Por tanto, todos los que mostraban un particular involucramiento en actividades intelectuales, fruto del ingenio o de la creatividad individual, corrían el riesgo de volverse víctimas de la enfermedad de la melancolía. Si bien Ficino no había enumerado de manera explícita a pintores, escultores y arquitectos entre los que estaban expuestos a este peligro, la aceptación social de actitudes insólitas y comportamientos no convencionales adoptados y observados por los artistas implica su reconocimiento como personalidades melancólicas comprometidas no en una actividad mecánica y puramente manual, sino en un trabajo intelectual que fatiga el ingenio y la mente.

La teoría del furor

Véase también
Literatura y teatro "La religión de los humanistas", p. 542.

LA SUPREMACÍA DEL DIBUJO

Silvia Urbini

El dibujo se impone en el Cuatrocientos como ejercicio fundamental en el trabajo del artista. Por un lado, constituye el principal instrumento de estudio y formación del joven aprendiz; por otro, el lugar destinado a la elaboración de la obra terminada. La pluralidad de funciones lleva, en consecuencia, a la multiplicación de las tipologías gráficas y a la afinación de las técnicas. Al mismo tiempo el nacimiento de la incisión y la invención de la imprenta favorecen la circulación de las ideas y de los diversos estilos gráficos, y su divulgación a bajo costo.

Suerte de la gráfica en el primer Renacimiento

El gran *exploit* de la gráfica en el Cuatrocientos tiene como motivos varios factores. A los clientes tradicionales del Medievo, los príncipes y los eclesiásticos, en el Cuatrocientos se agregan los ricos burgueses. Se han ganado funciones importantes en las cúpulas del poder y desean hacer alarde de los *status symbol* artísticos que hasta entonces habían sido prerrogativa de los castillos y las iglesias. De esta manera aumentan para los artistas las ocasiones de

trabajo: en los talleres se multiplican las hojas, los cuadernos de apuntes, los cartones de dibujos con modelos que copiar.

Estimulados por los encargos que reciben, los artistas elaboran técnicas y materiales gráficos de tal manera evolucionados y sofisticados, como para ser utilizados, tal como aparecen en el siglo XV, hasta el XIX.

El dibujo

El dibujo ha sido utilizado por diversas necesidades. Puede ser algo preparatorio para obras que realizar en otro material, presentando diversos grados de acabado; o también sirve para copiar obras antiguas y contemporáneas que utilizar como modelos en el taller; o, también, constituye una ocasión de estudio, un momento de ejercicio libre.

El dibujo se convierte en un elemento que se ha de conservar y coleccionar, primero en los talleres y luego por los mismos clientes. Al inicio del siglo XVI el dibujo se lo identifica con la más pura expresión estilística de un artista, tanto que Rafael (1483-1520) llega a despreocuparse de la ejecución efectiva de la obra, consignando dibujos altamente elaborados a su propio equipo de colaboradores.

Teoría y práctica del dibujo en Florencia

En Florencia, donde nacen los primeros tratados, la práctica del dibujo es tenida en gran estima desde el siglo XIV: Cennino Cennini (siglos XIV-XV), en el *Libro del arte,* lo define “fundamento de todas las artes”. Del mismo modo se va a expresar Lorenzo Ghiberti (1378-1455) en los *Comentarios,* escritos más de un siglo después, en 1450.

El dibujo, pues, es una expresión noble: representa la visualización de una idea en relación con el intelecto del artista, una extensión directa y no mediata de su mente.

En Florencia los artistas desarrollan las potencialidades del dibujo en dos direcciones: el dibujo puede representar un nuevo modo de situarse con respecto a la naturaleza o también la búsqueda de una medida ideal.

Giorgio Vasari (1511-1574) —pintor y arquitecto, pero sobre todo biógrafo de los artistas—, registra dos episodios de la vida de Giotto (1267-1337) que ejemplifican la doble naturaleza del dibujo florentino.

Una doble naturaleza

Giotto “tenía una inclinación innata por el dibujo, lo que a menudo lo llevaba a representar por placer figuras del natural o de su imaginación sobre piedras, tierra o arena”. Vasari, pues, describe los medios de fortuna utilizados por el joven pintor, impulsado por la urgencia de expresarse, y hace una relación de los temas que reproducía tomándolos de la realidad o de la fantasía. Es decir, Giotto copiaba la naturaleza e inventaba inspirándose en ella.

Giotto “tomó una hoja de papel, con un pincel teñido de rojo que tenía en la mano y apoyando el codo sobre la cadera para hacer una especie de

compás, giró la mano y trazó una circunferencia tan regular que verlo era una auténtica maravilla.” La *O* de Giotto es mucho más que un dibujo, es el proyecto de representar el mundo según reglas empíricas. Encontrará su afirmación acabada en el Renacimiento perspectivo y matemático de Filippo Brunelleschi (1377-1446), Leon Battista Alberti (1406-1472), Piero della Francesca (1415/1420-1492) y Paolo Uccello (1397-1475).

La O *de Giotto*

En el *De pictura* (1436), Leon Battista Alberti considera el dibujo como una de las tres partes de la pintura, no su fundamento como sostenían en teoría Cennini y Ghiberti. La pintura, para Alberti, está constituida por el conjunto de *circoscrizione* (el dibujo), *composizione* (la perspectiva), *ricevimento dei lumi* (el claroscuro y el color que realizan la síntesis de lo pintado). Esta concepción del dibujo queda superada hacia 1470 gracias a la nueva actitud que adoptan respecto de la gráfica Andrea del Verrocchio (1435-1488), Antonio del Pollaiolo (*ca.* 1431-1498) y Leonardo da Vinci (1452-1519). A las sólidas e inmutables certezas figurativas de los pintores perspectivos estos artistas contraponen nuevos modos: una línea dinámica que sigue la mutación de las formas y los movimientos (Pollaiolo), y un dibujo del claroscuro cargado que construye los volúmenes de las figuras sin descuidar su humanidad (Verrocchio).

El dibujo de Leonardo

Con Leonardo es con quien por vez primera el dibujo se funda de modo acabado en la experiencia de la visión: la realidad debe ser reproducida en sus aspectos indeterminados y comprender la percepción de los movimientos del cuerpo y del ánimo del ser humano. El dibujo lineal y analítico es instrumento de conocimiento para explorar la realidad natural, útil comentario a un texto científico: para él es así mismo importante el dibujo artístico, que se ha de identificar con la pintura misma.

Sea en los ejercicios gráficos más libres (piénsese en los dibujos de drapeados) que en los cartones, así como en las hojas preparatorias para las pinturas, el dibujo de Leonardo se vuelve pictórico. La línea de contorno no basta para visualizar la imagen. La pintura está formada por el entrelazamiento de perspectiva aérea, color, sombreado, luces y sombras: ahora el dibujo debe reproducir integralmente todos estos fenómenos. El dibujo, luego, no es más sólo fundamento de todas las artes, sino también instrumento de todas las ciencias: anatomía, geología, botánica, mecánica, ingeniería, etc. Cada aspecto de la naturaleza es digno objeto de indagación: una roca, una planta, una tempestad se vuelven centro y símbolo bullente del universo.

Dibujo científico, dibujo artístico

La expresión más alta y desafortunadamente perdida (quedan sólo fragmentos de dibujos y derivaciones parciales) de la relación entre los artistas

florentinos y la gráfica es la confrontación épica entre 1503 y 1505 de Leonardo y Miguel Ángel (1475-1564) sobre cartones preparatorios para los frescos de la sala del Maggior Consiglio en el Palazzo Vecchio.

Contemporáneo y complementario del análisis de lo real que realiza Leonardo es el fiel registro de la sociedad burguesa florentina que hace Domenico Ghirlandaio (1449-1494), gran retratista y profundo observador de las pinturas flamencas que embellecían los altares y los palacios de los florentinos. Su *Retrato del viejo de los ojos cerrados* (Estocolmo, Museo Nacional) dibujado con punta de plata sobre papel tinta y luz de albayalde, es una máscara funeraria fiel. El mismo personaje vuelve a estar vibrando de vida en el *Retrato de viejo y nieto* del Louvre.

La hoja de Estocolmo

La hoja de Estocolmo formaba parte de la colección de dibujos de Giorgio Vasari, constituida quizá por más de 100 hojas. El artista los encuadernó en gruesos volúmenes y personalmente diseñó elegantes recuadros en las hojas más importantes (ahora la colección está deshojada y las hojas sueltas están bajo custodia en varias instituciones museísticas). Se trata de la primera colección sistemática de materiales gráficos. En la intención de Vasari debía ser un repertorio representativo de todas las escuelas y de todas las artes, como complemento visual de sus célebres biografías de los artistas.

El dibujo en el norte de Italia

En la Italia central Florencia es el único propulsor verdadero de novedades artísticas: las realidades locales son su declinación o al menos se deben confrontar con ella.

En el norte de Italia las escuelas, los métodos y los puntos de referencia de los artistas son más numerosos. Los polos principales —Lombardía, Véneto y el eje patavino-ferrarense— tienen características propias y fuentes de inspiración que a menudo entran en un provechoso proceso de colisión.

Pisanello

El más emblemático y fecundo dibujante de la cultura del gótico tardío es Antonio Pisano, llamado Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455). Su dibujo estilizado se plasma en temas bastante diversos. Pisanello está en grado de traducir la realidad de los príncipes, elegante y cortés, y el mundo desesperado de los parias (piénsese en los *Estudios de los colgados,* del Museo Británico de Londres, en relación con el fresco de la *Leyenda de San Jorge* en la iglesia de Santa Anastasia en Verona). Con la misma pericia describe el contexto animal y la naturaleza.

Jacopo Bellini

El nomadismo de Pisanello —que trabaja en Verona, Venecia, Pavía, Mantua, Ferrara, Roma, Nápoles— produce una larga y unificante ola de estilo y gusto a través de toda Italia. Lo resiente también Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471), el otro gran dibujante activo en el norte de Italia

en la primera mitad del siglo XV, que en su currículum presume haber sido alumno de Gentile da Fabriano (1370-1427), divulgador ejemplar del estilo florentino.

Dos álbumes de dibujos trazados con punta de metal (repasados con pluma por otra mano), que ahora se dividen el Louvre y el Museo Británico, representan el precioso legado gráfico de este pintor. Jacopo se dedica con mucho empeño, y obteniendo frágiles pero fascinantes resultados, al ejercicio de la perspectiva. Sus pequeños personajes casi desaparecen en el interior de grandes templos con planta central, inspirados en una antigüedad fantasiosa, con una propensión a la superficie adornada que descuida la construcción volumétrica.

Otra Florencia —la más moderna de Donatello (1386-1466), Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469) y Paolo Uccello— entrará con determinación en Padua y desde aquí contagiará a Ferrara. En el taller de Francesco Squarcione (1395-1468) en Padua las enseñanzas de los florentinos van a ser acogidas y elaboradas siguiendo dos directrices distintas: una expresionista, la de Marco Zoppo (1433-1478) —por ejemplo en su cuaderno de dibujos que está en el Museo Británico—, Cosme Tura (*ca.* 1430-1495) y los ferrareses, y una clásica y arcaizante, la de Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506).

En 1455 Johann Gutenberg (*ca.* 1400-1468) inventa la imprenta de tipos móviles, modificando no sólo las modalidades de circulación del saber sino

La incisión

también de difusión de las imágenes. Este nuevo medio permite a la incisión, técnica que se ha perfeccionado en el curso de la primera mitad del siglo XV, reproducir en múltiples ejemplares las obras de "invención" (que representan temas originales, concebidos para la imprenta) o de "traducción" (que reproducen obras ya existentes) realizadas por los artistas, favoreciendo la divulgación a bajo costo de las ideas y de los diversos estilos gráficos.

Véase también
Historia "La imprenta y el nacimiento del libro", p. 215.
Ciencia y tecnología "El saber anatómico de Mondino de' Liuzzi a Leonardo da Vinci", p. 383.

EL RETRATO

MARCO COLLARETA

Paralelamente al redescubrimiento humanista del valor del individuo, en el Cuatrocientos se desarrolla el género del retrato como signo de afirmación personal. La tipología del retrato de perfil, que se había

difundido siguiendo el modelo de las monedas y medallas de la antigüedad, progresivamente se ve suplantada por la del retrato a tres cuartos, que permite captar sea los rasgos fisonómicos del personaje efigiado sea los elementos sobresalientes de su personalidad. Maestros indiscutidos del género son Jan van Eyck en Flandes, Antonello da Messina y Leonardo da Vinci en Italia.

El retrato en la Edad Media

Heredera directa de Roma, la civilización del Medievo cristiano conoce el retrato tanto en el Oriente griego como en el Occidente latino. La tradición del retrato imperial continúa vigorosa después de Constantino (*ca.* 285-337) y proporciona uno de los argumentos más convincentes para legitimar los iconos o imágenes sagrados. Como lo demuestra el significado originario de las palabras con que las hemos designado, las representaciones de Cristo, de la Virgen y de los santos se consideran retratos para todos los efectos. Si no satisfacen nuestras expectativas en ese sentido, ello se debe exclusivamente al hecho de que la noción medieval de retrato es profundamente diversa de la nuestra. Sea la individualidad como contenido, sea el arte como medio para expresarlo, responden en esa época a criterios y valores difíciles de compartir hoy. Una situación similar se verifica en el ámbito literario con la biografía. Las incontables vidas de santos que nos ha dejado el Medievo pertenecen desde luego al género, pero son terriblemente insípidas al lector acostumbrado a los desenlaces extraordinarios que la biografía ha conocido en la edad moderna y contemporánea.

La representación de Cristo, la Virgen y los santos

Recordar la presencia constante, casi la ubicuidad del retrato a lo largo de todo el Medievo, no significa infravalorar la importancia de las novedades radicales que también en este campo connotan al Occidente en la fase más avanzada de ese periodo. El siglo XII, al que se debe la elaboración de una fuerte y en cierta medida moderna idea de individualidad, es también el siglo que es testigo ocular del nacimiento del estilo gótico y con él de una nueva atención del arte al mundo externo. Llegados tarde a esta innovación, los escultores italianos de finales del siglo XIII están en grado de dotar a la representación del individuo con la fuerza que aún nos impacta en las estatuas y en las efigies de la tumba de Arnolfo di Cambio (*ca.* 1245-1302/1310). Con Giotto (1267-1337) esta exigencia se transfiere de la escultura a la pintura. En las pinturas del artista, quienes las encargan y sus amigos se imponen al observador con la presencia física y la credibilidad psicológica de personas verdaderas. Piénsese en Enrico Scrovegni del *Juicio universal* pintado al fresco en la contrafachada de la capilla de la Arena en Padua o en el cardenal Stefaneschi en el políptico homónimo que hoy se encuentra en la Pinacoteca Vaticana en Roma.

Pisanello, el arte de las medallas y el retrato de perfil

El Retrato de Juan el Bueno *rey de Francia*

Las obras a las que nos hemos referido incluyen los retratos, pero no son retratos. Por sutil que sea, la diferencia resulta crucial en cuanto nos acercamos a lo que se ha convenido en reconocer como el primer retrato autónomo de la edad posclásica, es decir, el *Retrato de Juan* el Bueno *rey de Francia,* pintado alrededor de 1360 por un pintor francés de cultura fuertemente italianizada y conservado hoy en el Louvre. Ejecutado con modalidades técnicas tradicionalmente propias de la imagen sagrada, la obra se distancia porque presenta el rostro del soberano de perfil antes que de frente. La decisión hunde sus raíces en la distinción jerárquica entre las dos visuales, que el arte cristiano conoce desde la edad antigua tardía. La declaración de humildad subyacente a ella marca los retratos de perfil al menos hacia 1440, cuando Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455) inventa, con la medalla, uno de los productos más típicos del arte renacentista del retrato. A diferecia de la moneda antigua que se inspira tanto en la materia como en las soluciones formales, la medalla moderna se caracteriza por un valor puramente conmemorativo. Toda persona que reciba honores puede aspirar a la fama de la que han gozado los emperadores y otros protagonistas de la historia griega y romana. La larga difusión de la medalla y de sus premisas ideales inducen a creer que la fidelidad al perfil en tantos retratos pintados y en relieve, producidos en Italia después de Pisanello y artistas como Piero della Francesca (1415/1420-1492) y Pollaiolo (*ca.* 1431-1498), no se lee tomando en cuenta los escrúpulos religiosos de la precedente fase internacional, sino más bien como respuesta convencida a la nueva exigencia humanista de una afirmación mundana.

Propósito conmemorativo

Jan van Eyck y el retrato en Flandes

Premisas culturales diversas surten en el norte soluciones artísticas diversas. El arte de Jan van Eyck (1390/1395-1441) es asimismo tan revolucionario como el del Renacimiento italiano, pero tiene como objetivo no tanto celebrar cuanto reflejar la realidad que representa. En esta perspectiva el primado de lo visible se vuelve absoluto y el retrato asume características que no son disímiles a la naturaleza muerta o al paisaje. El *Retrato del cardenal Nicola Albergati* de Jan van Eyck, hoy en Viena (Museo de Historia del Arte), de *ca.* 1432, constituye un caso ejemplar. El busto del anciano dignatario se destaca tres cuartos del fondo oscuro e indefinido. El pincel del pintor traduce en puro color la estrenua exploración naturalista de la que nos da testimonio un espléndido dibujo preparatorio

El Retrato del cardenal Nicola Albergati

hecho con punta de plata y aún conservado en Dresde. La piel marchita, el reflejo de la luz en los ojos, la diversa calidad táctil de los cabellos ralos y de la mórbida solapa de la pelliza restituyen la imagen objetiva del efigiado. El hombre sabio y dotado de autoridad está delante de nosotros en silencio y el lento ejercicio visual a través del cual entramos en contacto con su individualidad jamás se ve interrumpido por los llamativos sonidos de las fanfarrias de la celebración.

Los retratos de Jan van Eyck se cuentan entre las obras maestras absolutas del arte occidental. Raramente comprendidos en sus valores más profundos, esos retratos significan el desarrollo del entero arte retratista europeo del Cuatrocientos. En los Países Bajos, después de la afortunada reanudación de los modos, en alguna medida alternativos, de Robert Campin (*ca.* 1378-1444) por obra de Rogier van der Weyden (*ca.* 1400-1464), se establece una nueva polarización entre la sombreada analiticidad de Hans Memling (1435/1440-1494) y la luminosa síntesis de Geertgen tot Sint Jans (1460/1465-1490/1495), con quien inicia la gloriosa historia del retrato holandés de grupo. En esa periferia flamenca que durante casi un siglo es la península ibérica, el drástico proceso de simplificación al que son sometidos los ejemplos septentrionales lo aprovecha un artista de genio como Nuno Gonçalves (*fl.* 1450-1492) para escenificar ese peán a la diversidad fisonómica que es el *Políptico de San Vicente* en Lisboa. En las ciudades autónomas y en los principados de lengua alemana, el furor gráfico impuesto por la centralidad de la incisión y de la escultura en madera surte diversos efectos que varían del feliz decorativismo del Maestro del Libro de Casa al naturalismo expresivo de Hans Pleydenwurff (*ca.* 1420-1472). En Francia, la vocación antigua a la mediación lingüística se expresa en los retratos extraordinarios de Jean Fouquet (1415/1420-1480), en los cuales parecen encontrarse el norte y el sur y dar lugar a una nueva forma artística que enlaza a Flandes con Florencia y Roma.

El retrato en Italia

Diverso es el discurso por lo que se refiere a Italia. La fascinación por la pintura de Jan van Eyck, y de los "ponentinos" en general, cunde rápidamente en las escuelas artísticas de la península, trayendo consigo el interés por el corte de acercamiento, la visual de tres cuartos y la atención al juego de la luz en las diversas epidermis de las cosas. Sin embargo, cuando se enfrenta el caso ejemplar de Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479), no basta resaltar la deuda que sus retratos tienen con aquellos, influidos por Van Eyck, de Petrus Christus (*ca.* 1410-1475/1476). Enmarcados por las férreas leyes de la perspectiva, vistos ligeramente desde abajo, marcados por una explícita complicidad con el observador, los personajes efigiados por el pintor siciliano aparecen a nuestros ojos extraordinariamente más presentes

Los personajes de Antonello da Mesina

y al mismo tiempo más activos con respecto a todos sus homólogos transalpinos. Es difícil no leer en ello el impacto de los valores más típicos de la ética renacentista, como se habían ido elaborando en las ciudades y en las cortes con su particularísimo concepto de "fortuna" y "virtud" e inconfundible toma de posesión del mundo. Por lo que se refiere a Antonello, piénsese en el *Ignoto* del Museo Mandralisca de Cefalù, que desde hace siglos continúa desafiando con su sonrisa maliciosa y su mirada de reojo a ese público del que justamente no puede prescindir.

Los bustos escultóricos

La serie conspicua y típicamente italiana de los retratos escultóricos en forma de busto confirma cuanto hemos dicho. Ligada en sus orígenes al género medieval del busto de las reliquias y a la práctica difundida de calcar lo verdadero, tal tipología conoce su primera afirmación significativa con *Pedro de Médici,* de 1453, de Mino da Fiesole (*ca.* 1430-1484), hoy en el Museo Nacional del Bargello de Florencia. La precisión con la que se reproducen los rasgos del rostro y los detalles particulares del vestido demuestran que el artista ha mirado con gran atención las pinturas flamencas, captando quizá la sintonía con la retratística romana de la primera edad imperial. Es un hecho que a partir de este momento la confrontación entre pintura y escultura desempeña un papel crucial en el desarrollo del arte renacentista. Una obra excepcional como la *Dama del ramillete* de Verrocchio (1435-1488), desde siempre en el Bargello, demuestra claramente cómo, al traducir en una vigorosa escultura de bulto redondo un esquema de pose que la pintura había tímidamente experimentado en el *Perfil de ignota* de Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469) en Berlín (Gemäldegalerie), la escultura podría lanzar a su vez un desafío importante al arte hermano y marcar significativamente las decisiones.

La Dama *con el armiño*

Leonardo da Vinci (1452-1519) representa a este propósito la personalidad que recoge el desafío. Si en el juvenil periodo florentino responde a Verrocchio con la *Ginebra de' Benci,* que se conserva (reducida) en la Galería Nacional de Washington, en el sucesivo periodo milanés alcanza un resultado de extraordinaria riqueza de significado en la *Dama con el armiño,* hoy en Cracovia (Museo Czartoryskich). El corte de la figura, la desenvuelta elegancia con que se mueve en el espacio, el equilibrio perfecto entre reproducción de la realidad y puro valor de la belleza hacen de la pintura aún cuatrocentista una piedra millar en la génesis del retrato moderno. El simbolismo implícito en el cándido animalito que la efigiada lleva en el brazo como en la ola cálida de luz hacia la que se vuelve implica la voluntad por parte de Leonardo de potenciar aquellos que él llama los "movimientos del ánimo". Erasmo de Rotterdam (*ca.* 1466-1536) permanecerá escéptico frente a la pretensión del arte visual de representar al ser humano interior, pero los resultados obtenidos por Rafael (1483-1520) o Tiziano (*ca.* 1488-1576) en este campo frenarán a sus seguidores italianos de dar demasiado crédito al antiguo prejuicio. Verdaderamente los grandes artistas estaban en grado de captar

ese conjunto de alma y cuerpo que la antropología humanista definía con una expresión técnica de cuño platónico *totus homo,* el ser humano en toda su entereza.

Durero y el autorretrato del artista

El único paralelo significativo que ofrece el arte nórdico de finales del siglo XV a la revolución de Leonardo lo constituye Alberto Durero (1471-1528). La larga serie de autorretratos que el artista pinta pertinazmente desde que no es más que un muchachito culmina en el *Autorretrato* firmado en el año 1500, conservado hoy en Múnich de Baviera (Alte Pinakothek). La imagen de frente remite a la utilización del espejo, pero su imitación del tipo iconográfico del rostro de Cristo demuestra que el espejo que Durero tiene en mente no es tanto un artificio óptico cuanto un medio para conocerse íntimamente y mejorarse. Viene a la mente un dicho no escrito de Cristo que nos ha transmitido un texto del Pseudo Cipriano: "Vedme en vosotros así como cada uno de vosotros se ve a sí mismo en el agua o en el espejo". La historia del autorretrato corre paralela no sólo a la historia del retrato, sino también a la historia de la autoconciencia artística. Sintomático entonces es el hecho de que el siglo que ve afirmarse el autorretrato autónomo sea también el siglo que ve afirmarse la conciencia del estilo individual. El proverbio artístico del siglo XV más intrigante tiene el tenor siguiente: "cada pintor se pinta a sí mismo" y su más claro arraigo en la metafísica de Nicolas de Cusa (1401-1464) autoriza a aplicarlo sea al caso del artista que ejecuta su propio retrato que al caso del artista que se revela a sí mismo en los modos característicos de su propio obrar.

El estilo individual

Véase también

Artes visuales "Jan van Eyck", p. 635; "Antonello da Messina", p. 656; "Un nuevo tipo de artista", p. 662.

EL MONUMENTO FÚNEBRE

Claudia Solacini

La tipología del monumento fúnebre en el Cuatrocientos evoluciona siguiendo los principios del pensamiento humanista: figuras profanas aparecen al lado de imágenes sagradas y el ser humano, todo entero, es el protagonista del monumento. Para la ciudadanía los* viri ilustres *representan ejemplos positivos que seguir y las obras florentinas de Bernardo

Rossellino constituyen el punto de referencia estilística de los artistas contemporáneos. En Venecia todo se orienta a la celebración del Estado a través de la conmemoración de los dogos.

Sepulturas nobiliarias

En la Alta Edad Media se consideraba que el tránsito de la muerte era la conclusión natural de la vida, pero a partir del siglo XII se desarrolla la idea de la muerte como evento dramático e inexorable, después del cual las almas son sometidas al juicio divino. Si bien las celebraciones fúnebres no pueden cancelar los pecados de los difuntos, representan sin embargo un rito que acompaña el renacimiento del alma en el más allá y contribuyen a mantener viva en el interior de la comunidad la memoria de la persona desaparecida.

En Europa las casas reinantes colocan sus propias sepulturas en los principales edificios de culto con el fin de consolidar el poder dinástico: la basílica de Saint-Denis, a las puertas de París, se convierte en el sepulcro de la monarquía capetingia; en Inglaterra la abadía de Westminster es designada como mausoleo de la familia real; mientras que los soberanos españoles escogen los monasterios cistercienses de Poblet, Santes Creus y Las Huelgas. A menudo los monarcas visten los mismos vestidos que llevaban puestos el día de la coronación: a veces arrodillados con las manos juntas en oración, en otros casos yacientes en un *lit de parade* con los ojos cerrados o semicerrados para simbolizar la espera de la vida eterna.

Las tumbas de los reyes debían dar testimonio del poder de la casa a la que pertenecían y exaltar su descendencia, mientras que en Italia, con el surgir de señorías y municipios, se afirma la voluntad de transmitir a los sucesores el papel cívico del difunto, ejemplo para la ciudadanía entera y las generaciones sucesivas: el monumento fúnebre se enriquece, pues, con una simbología elaborada, que tiende a exaltar las virtudes de las personalidades más ilustres a través de un ciclo figurativo de carácter narrativo, al cual se añaden, con una frecuencia cada vez mayor, elementos que recuerdan la biografía vivida del difunto, a menudo acompañados por los emblemas de los cargos que desempeñó. Desde el punto de vista estructural, gradualmente caen en desuso los sarcófagos cubiertos por monumentos ecuestres de origen trecentista a favor de monumentos fúnebres, apoyados en la pared y coronados por un arco, que son testigos de sugerencias arquitectónicas de origen clásico.

Los monumentos de los maestros toscanos

El sueño eterno

El sarcófago apoyado en tierra con el cuerpo del difunto acostado, hundido en un especie de sueño eterno, constituye una tipología de

monumento funerario que caerá igualmente en desuso, pero a la que sigue perteneciendo el *Monumento fúnebre a Ilaria del Carretto,* obra del escultor sienés Jacopo della Quercia (1371/1374-1438) para la Catedral de San Martín en Luca. Quien lo encarga es Paolo Guinigi (1376-1432) como homenaje a su segunda mujer, muerta en 1405 a la hora del parto. Jacopo caracteriza el monumento con un estilo connotado por la delicadeza y el naturalismo. La difunta está acostada mirando al cielo, con la cabeza apoyada sobre una almohada y lleva puesto un elegante vestido a la moda. Esta imagen pertenece al estilo del gótico tardío, pero Jacopo decide decorar los lados del sarcófago con angelitos sin alas que llevan festones, un motivo exquisitamente clásico que deriva de la tradición de reutilizar sarcófagos antiguos en un contexto cristiano. En virtud de esta alteración, Erwin Panofsky (1892-1968) observa que, a partir del siglo XV, los monumentos fúnebres "tratan de realizar un equilibrio dinámico entre la tradición medieval y el renacimiento de la Antigüedad" (*Tomb sculpture,* 1964).

La mezcla de estilos y la simbología que deriva de la *interpretatio christiana* son los dos aspectos que más caracterizan los monumentos fúnebres del Cuatrocientos.

El Monumento fúnebre del antipapa Juan XXIII

Innovador por el naturalismo con que es representado el difunto o por la importancia que asume la figura es el *Monumento fúnebre al antipapa Juan XXIII,* construido entre 1425 y 1428 para el baptisterio de Florencia, fruto de la colaboración de Donatello (1386-1466) y Michelozzo (1396-1472). El lecho del difunto está colocado encima del sarcófago, más elevado con respecto al observador, para simbolizar el abandono del cuerpo físico terrestre que precede al ascenso del alma al cielo. Pero antes que el mensaje religioso, el ser humano y su tránsito son los que tienen un papel central. Al celebrar la memoria de personajes que en vida ocuparon cargos públicos se llega a distinguir entre cuerpo material y cuerpo institucional: si lo físico está destinado a desaparecer, el papel público debe sobrevivir a lo largo de los siglos exhortando a los vivos a seguir su ejemplo.

El Monumento fúnebre de Leonardo Bruni

El humanismo, que revalúa al ser humano todo entero, influye en la tipología del monumento fúnebre: las tumbas de personalidades insignes asumen una dignidad comparable a las tumbas de los aristócratas o de los papas. En línea con el pensamiento humanista está Bernardo Rossellino (1409-1464), quien introduce una nueva tipología de sepulcro en el *Monumento fúnebre de Leonardo Bruni,* realizado entre 1446 y 1450 para la iglesia de Santa Croce en Florencia. Canciller de la República florentina, Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444) había estado entre los mayores exponentes de la historiografía humanista. El escultor lo retrata yacente, teniendo entre las manos el tratado *Historia fiorentina.* Colocado en el interior de un nicho coronado por un arco de medio punto, el monumento recuerda la arquitectura romana y alude al triunfo.

Figuras sagradas y elementos paganos conviven codo con codo: la luneta central representa a una Virgen con el Niño, pero la cornisa del arco decorada con laurel simula una gran corona con águilas y victorias aladas. Gracias a la filosofía neoplatónica, que instaura una articulación de cristianismo y cultura clásica, las figuras sagradas tienen ahora a sus lados antiguas divinidades paganas, cuyo legado es reinterpretado en clave cristiana.

Dentro de este programa iconográfico resulta esencial una correcta interpretación por parte del observador, pero asimismo es fundamental la voluntad manifiesta de poner al ser humano en el centro de la composición: las empresas del difunto, recordado a través de las gestas en el campo político, militar o literario, se transmiten así a las generaciones siguientes según un mensaje positivo que ve en los méritos que han vuelto al hombre célebre en vida la posibilidad de derrotar a la muerte.

Antonio Rossellino (1427-1479), en una suerte de compendio de los principios arquitectónicos del hermano Bernardo y del gusto decorativo de Desiderio da Settignano (*ca.* 1430-1464), ejecuta en los años sesenta el *Monumento funerario del cardenal de Portugal* en la iglesia florentina de San Miniato al Monte. La animación, distintiva de este monumento, era desconocida de las obras precedentes. El artista apunta más a los elementos pictóricos y manifiesta un destacado gusto escenográfico: la perspectiva de artesones tiene en efecto el propósito de acentuar la profundidad del nicho que acoge el sarcófago.

Las formas lineales de Andrea del Verrocchio

En cambio Andrea del Verrocchio (1435-1488) desecha el aparato escenográfico en favor de un estilo que se caracteriza por formas simples y lineales. La *Tumba de Juan y Pedro de Médici* (1472) en la Sacristía Vieja de San Lorenzo en Florencia muestra la inclinación que tiene el artista por el naturalismo y el gusto de agregar materiales diversos como bronce, pórfido y mármol. Verrocchio decide no insertar la figura humana y manda empotrar el sepulcro en la pared. Inédito del todo es el fondo, compuesto de cordones de bronce entrelazados: este elemento simbólico, que alude al lazo entre vida terrena y más allá, estimula al observador, llamado a interpretar la metáfora utilizando una clave de lectura privilegiada, porque desconocida de la mayor parte de los ciudadanos y reservada a los exponentes de una clase culta e intelectual.

La contaminación de los estilos en la Roma de los papas

El retrato de Inocencio VIII

Como Andrea del Verrocchio, también Antonio del Pollaiolo (*ca.* 1431-1498) tiene una formación de orfebre. Más inclinado a modelar pequeñas esculturas de bronce, sólo en el último decenio de actividad ejecuta monumentos fúnebres. La *Tumba de Inocencio VIII* (1498), en la Basílica

de San Pedro en Roma, ve la figura del pontífice en un doble retrato que parece innovador en este ámbito escultórico: bendiciendo sentado en el trono y yacente en el lecho de muerte. No obstante que precedentemente la doble representación siguiera una disposición inversa respecto de la actual (la imagen del difunto estaba encima de la del papa triunfante), el monumento resulta plasmado según los ideales humanistas, puesto que la muerte supera simbólicamente el poder temporal y permite el paso a la gloria eterna.

En Roma los toscanos fungen como jefes de escuela, pero en algunos casos se pueden encontrar influencias provenientes de otros territorios, en particular de Italia del norte. Andrea Bregno (1418-1503), llegado a Roma proveniente de la provincia de Como, importa la tradición lombarda en sus numerosos monumentos sepulcrales, como el *Monumento al cardenal Bartolomeo Roverella* en San Clemente. Típicamente lombardo son la acentuada expresividad del rostro y los drapeados, puestos en evidencia por surcos incisivos, a diferencia del estilo florentino que apunta a la linealidad. Así, pues, en Roma confluyen influencias estilísticas que provienen de ámbitos diversos, fundidas de manera orgánica.

Venecia conmemora a los dogos

Las representaciones mitológicas

En la Serenísima el monumento fúnebre no aspira sólo a exaltar y transmitir a las generaciones siguientes las empresas de los grandes condotieros que se distinguieron en la batalla y por sus méritos cívicos, sino que se diferencia de los modelos lombardos y toscanos por el amplio espacio reservado a las representaciones mitológicas y a la antigua que, ofuscando las imágenes sagradas, suscitan la contrariedad de muchos contemporáneos. Estrechamente ligados al pensamiento humanista están los modelos en los que el difunto está circundado de insignias que recuerdan su papel en el interior de la sociedad y los méritos por los cuales la República tiene intención de conmemorarlo. La monumentalidad del sepulcro, por tanto, no se entiende como celebración del individuo solo, sino como exaltación del Estado y de la autoridad que lo representa, manifestándose en particular en los monumentos de los dogos. El representante de la República veneciana abandona su dimensión corporal y es recordado como personaje público, llamado a conducir el Estado gracias a una voluntad superior, divina.

Antonio Rizzo y Pietro Lombardo

Entre los mayores artistas venecianos se recuerdan Antonio Rizzo (*ca.* 1430-*ca.* 1499) y Pietro Lombardo (*ca.* 1435-1515). Este último, fundador de una familia de artistas, funda en Venecia, en colaboración con sus hijos, un taller especializado en monumentos fúnebres. Peculiar del estilo de Pedro es la unión de elementos recurrentes de la tradición florentina, como el arco de medio punto, con la vocación decorativa veneciana.

En el *Monumento fúnebre de Pietro Mocenigo* en la iglesia de los Santos Juan y Pablo (*ca.* 1481), la exaltación militar constituye el tema central. El dogo, conductor de una victoriosa campaña contra los turcos, está representado triunfante, teniendo a sus lados figuras mitológicas, que aluden a la fuerza y a la valentía, insertas dentro de nichos sobrepuestos, característicos del arte funerario veneciano. En el interior de la misma iglesia, aunque transferido de lugar en el curso del siglo XIX, el desarrollo del monumento fúnebre renacentista alcanza su ápice con el *Monumento al dogo Andrea Vendramin,* también éste obra de Pietro Lombardo y de sus hijos Tulio (*ca.* 1455-1532) y Antonio (*ca.* 1458-*ca.* 1516), que se puede fechar en el último decenio del siglo. La estructura arquitectónica recuerda el arco de Constantino, mientras que las alegorías de las virtudes se inspiran en estatuas helenistas presentes entonces en las colecciones venecianas. Si bien no se trata de una peculiaridad veneciana, aquí parece más evidente la decisión de insertar en el interno de edificios sagrados figuras profanas que habían caracterizado a los sarcófagos antiguos. Así pues, la antigüedad es plasmada y readaptada para secundar diversas exigencias: en este caso las virtudes no sólo simbolizan los méritos del difunto, sino lo acompañan idealmente en el más allá y velan su sueño eterno.

Véase también
Artes visuales "Un nuevo tipo de artista", p. 662; "El retrato", p. 670; "El monumento ecuestre", p. 680.

EL MONUMENTO ECUESTRE

STEFANO PIERGUIDI

Los monumentos ecuestres cuatrocentistas en bronce constituyen una de las tentativas más conscientes que hace el Renacimiento para dar vida de nuevo a las formas de la escultura antigua. Si el Gattamelata *de Donatello se remite explícitamente al modelo romano de Marco Aurelio, sea por la colocación en el exterior, sea por el empleo del bronce, el* Monumento Colleoni *de Verrocchio constituye una novedad absoluta con respecto a los modelos trecentistas, puesto que celebra la virtud del condotiero fuera de un contexto funerario. Los proyectos de Leonardo para las estatuas ecuestres de Francisco Sforza y Gian Giacomo Trivulzio, aunque nunca fueron realizados, muestran la plena afirmación de la nueva tipología y, al mismo tiempo, el propósito de superar el modelo de la Antigüedad.*

El nacimiento del monumento ecuestre renacentista

Los monumentos ecuestres no son un invento del Renacimiento: más bien se han difundido en Italia al menos desde el siglo XIV. Entre los ejemplos más conocidos se encuentran los monumentos de los sarcófagos veroneses, los monumentos funerarios de la familia Della Scala, señores de Verona de 1227 a *ca.* 1387, colocados en el espacio abierto adyacente a la Plaza de los Señores. El último sarcófago, el de Cansignorio (1340-1375), de 1375, es obra de Bonino da Campione (activo en la segunda mitad del siglo XIV), autor también del monumento ecuestre fúnebre de Bernabé Visconti (1323-1385) en San Giovanni in Conca en Milán (1385; hoy la estatua ecuestre se conserva en el Castillo Sforzesco de Milán). Al inicio del siglo XV la tipología del monumento ecuestre sigue siendo adoptada en contextos funerarios, para príncipes u hombres de armas: en Verona, por ejemplo, entre 1424 y 1429, el florentino Pietro di Niccolò Lamberti (1393-1435) esculpe en Santa Anastasia el monumento de Cortesia I Serego (siglos XIV-XV), condotiero al servicio de Antonio della Scala (1362-1388). Más tarde, también los mayores monumentos ecuestres del Renacimiento serán realizados por artistas toscanos por encargo de los Estados de Italia del norte, desde la República de Venecia hasta las cortes de Ferrara y Milán.

De 1436 es el cenotafio del condotiero John Ackwood, conocido en Italia como Giovanni Acuto (*ca.* 1320-1394), pintado por Paolo Uccello (1397-1475) en la pared de la nave izquierda de Santa Maria del Fiore en Florencia. Si por la nobleza de la invención y el plasticismo del modelado del caballo el *Giovanni Acuto* constituye ya una evolución con respecto a los precedentes trecentistas, sólo el perdido *Monumento ecuestre de Niccolò III d'Este* en Ferrara es el que marca un giro radical en la historia de esta tipología.

El cenotafio de Juan Agudo

Para su realización, querida por la ciudadanía al día siguiente de la muerte del duque en 1441, se convoca un concurso que ganó el florentino Antonio di Cristoforo (siglo XV). Al lado de éste se coloca luego el otro florentino, Niccolò Baroncelli (¿?-1453), al que Leon Battista Alberti (1406-1472), llamado a Ferrara por el duque Leonello de Este (1407-1450) para que diera su parecer acerca del monumento, asigna un papel paritético al de Antonio de Cristoforo. El *Niccolò III d'Este,* terminado en 1451 y destruido en 1796, es el primer monumento ecuestre del Renacimiento que tiene una función exclusivamente de celebración y conmemoración. Colocado sobre una base clasicizante, quizá dibujada por el mismo Leon Battista Alberti, a la cima de un arco ligado directamente al Palacio Ducal, el monumento ecuestre no constituye la coronación de la tumba del duque, y no está en relación con un edificio sagrado. Y sobre todo no está esculpido en mármol, sino más bien fundido en bronce, para evocar los prototipos clásicos: el llamado *Regisole* también destruido en 1796, que Carlomagno (742-814) había

mandado transportar de Ravena a Pavía, y el famoso *Marco Aurelio,* entonces colocado a un lado de la basílica de San Juan de Letrán en Roma, que Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) colocará luego en el centro de la plaza del Capitolio.

El *Gattamelata* de Donatello

Al *Marco Aurelio* está mirando también Donatello (1386-1466) cuando, pocos años después, ejecuta el *Monumento a Erasmo da Narni,* llamado el *Gattamelata,* colocado en frente de la basílica del Santo en Padua. De las dimensiones de la base del *Niccolò III d'Este* se deduce que el perdido monumento ferrarense en bronce era casi la mitad del que realizó Donatello: quien sostiene los considerables costos de la empresa es la República de Venecia, a cuyo servicio había combatido el valeroso condotiero. Terminado en 1453, el monumento ecuestre se encuentra en tierra sagrada, en el sagrario de la Basílica de San Antonio, y en los documentos es indicado como la "sepultura de Gattamelata". Así, pues, se trata de un monumento fúnebre, no sólo conmemorativo, como lo subrayan los dos angelitos sin alas que lloran y han sido modelados en la parte trasera de la silla. El *Gattamelata* de Donatello se diferencia del *Marco Aurelio* por la armadura moderna y la presencia de los estribos: la perfecta fusión de caballo y caballero, que en vano se buscaría en el precedente antiguo, está garantizada precisamente por este elemento que comunica al espectador el seguro control que el condotiero tiene de la cabalgadura. Como en el prototipo clásico, también en el *Gattamelata* caballo y caballero voltean a la izquierda, y observando el monumento desde la izquierda es como se capta con toda claridad la invención donatelliana. El bastón de mando que el condotiero alza con la mano derecha dibuja, junto con la larga espada que pende a lo largo del flanco izquierdo, una ininterrumpida diagonal inclinada de 45 grados con respecto a la línea ideal de base sugerida por la espuela del calzado. En los nítidos volúmenes del cuello y del vientre del caballo apenas se realzan venas y músculos, sin que lo resienta el plasticismo de la figura, mientras que es realmente asombroso el naturalismo con el cual se explora la cabeza del caballo, más convincente que la del *Marco Aurelio*.

Un monumento fúnebre y conmemorativo

El *Colleoni* de Verrocchio

El resultado obtenido por Donatello se impone como modelo de referencia obligada. En 1480 Andrea del Verrocchio (1435-1488) recibe el encargo, una vez más de parte de la República de Venecia, de realizar un monumento ecuestre a la memoria de Bartolomeo Colleoni (1400-1475), un noble originario de Bérgamo que había comandado las fuerzas armadas de tierra de la Serenísima y dejado, a su muerte, acaecida en 1475, una conspicua suma

de dinero al Estado expresando el deseo de que su monumento ecuestre fuera erigido en la plaza de San Marcos. El escultor muere en 1488 antes de haber concluido el trabajo; el Senado de Venecia encarga, entonces, al fundidor local Alessandro Leopardi (*ca.* 1450-*ca.* 1523) la terminación de la obra. En 1495 el monumento termina colocado en campo Santos Juan y Pablo, enfrente de la homónima iglesia dominica: en un lugar de mucho prestigio, pues, pero no en la plaza central de San Marcos, como habría querido Colleoni. A Alessandro Leopardi se deben la fundición del monumento ecuestre, el dibujo y la realización de su base, que, a diferencia de la de *Gattamelata,* no alude en modo alguno a la sepultura del condotiero. En efecto, aunque el monumento de Verrocchio se levanta enfrente del panteón de las glorias venecianas, y dentro de su recinto sagrado, no se trata de una tumba. Con respecto al *Gattamelata,* la proporción de las dimensiones entre caballo y caballero está cambiada completamente en este monumento: el caballero es más grande que su precedente y domina la composición. El estudio de la anatomía del caballo, con la exaltación de los músculos tensos, junto con la expresión ceñuda del caballero, y el levantamiento de su espalda izquierda, echada hacia adelante, confieren al monumento un carácter más belicoso con respecto a la compacta imagen de mando que sugiere el *Gattamelata* de Donatello. También la eliminación de la pequeña esfera bajo el casco anterior izquierdo del caballo, que en el monumento de Padua servía para mantener un perfecto equilibrio compositivo, está en función de la potente proyección hacia delante de la acción de todo el grupo.

Dos artistas para un monumento

Ahora, pues, con el *Colleoni* puede decirse consumada la superación del modelo antiguo representado por el *Marco Aurelio,* más compuesto y estático con respecto a la obra maestra de Verrocchio. La diferencia entre el *Colleoni* y el *Gattamelata* es análoga de algún modo a la que hay entre el *Giovanni Acuto* de Paolo Uccello y el monumento a Niccolò da Tolentino (el protagonista de la *Batalla de San Román* representado por el mismo Paolo Uccello en tres célebres tablas de *ca.* 1438) pintado al fresco en 1456 por Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1475) en la pared izquierda de Santa Maria del Fiore en Florencia. A la representación idealizada, casi fuera del tiempo, de un caballo y su caballero, que Paolo Uccello había escenificado 20 años antes, Andrea del Castagno contrapone una imagen más enfática, en movimiento, con la cabeza del caballo vuelta al espectador y el viento que agita los pliegues del manto del condotiero, cuyos ojos infunden sujeción.

La superación del Marco Aurelio

Los monumentos ecuestres proyectados por Leonardo en Milán

En 1473 Galeazzo María Sforza (1444-1476) está madurando el proyecto de realizar una estatua ecuestre de bronce a la memoria de su padre Francesco

(1401-1466), que había instaurado la señoría de los Sforza en Milán. El monumento debía erigirse frente al Castillo Sforza, pero entonces no había nadie en el ducado en grado de fundir en bronce una estatua ecuestre de tamaño natural. En torno a 1482-1483, Leonardo da Vinci (1452-1519) escribe a Ludovico Sforza, llamado *el Moro* (1452-1508), sucesor de Galeazzo María, una famosa carta en la que se presenta a su potencial comitente como ingeniero militar, arquitecto, pintor y escultor, declarando además que está en grado de llevar a cabo la empresa que hasta entonces nadie había sido capaz de realizar. Leonardo probablemente no se refiere sólo a los artistas lombardos, sino también a Antonio del Pollaiolo (*ca.* 1431-1498), que en una fecha no precisada había propuesto su candidatura para encargo de tanto prestigio. Del artista florentino quedan dos proyectos gráficos (en Nueva York y en Múnich), en el que Sforza está representado sobre un caballo empenachado que humilla a una figura tendida por tierra. En un dibujo de Windsor que se puede fechar en *ca.* 1488-1489, Leonardo hace suya reanuda esta idea innovadora, representando a un caballero tenso por el esfuerzo en gobernar a su corcel: pero si el esbozo se liga por una parte a los precedentes estudios de Pollaiolo, por otra se puede reconectar a las reflexiones que Leonardo había llevado a cabo sobre el tema del caballo empenachado ya desde los años de la inconclusa *Adoración de los magos* (1481; Florencia, Ufizzi), donde en el segundo plano se ve a un caballero en una posición semejante. En julio de 1489 Ludovico *el Moro* escribe a Lorenzo de Médici (1449-1492), en Florencia, pidiéndole que envíe a Milán maestranzas en grado de fundir el modelo que Leonardo estaba preparando, pero no recibe respuesta. Así, pues, todavía a finales del siglo no es fácil encontrar a alguien que esté en grado de realizar una obra en bronce de esas dimensiones, y el mismo Pollaiolo, que incluso ha presentado su candidatura, quizá no tiene las competencias necesarias para llevar a cabo la empresa. En torno a 1490 Leonardo vuelve a hacer el proyecto del monumento, abandonando la idea de un caballo empenachado en favor de la más tradicional de uno que va al paso, pero de dimensiones gigantescas, tres veces su estatura natural. Luego, en su *De sculptura* (1504), Pomponio Gaurico (1481/1482-1530) habría definido como "colosos" las esculturas tres veces más grandes que su tamaño natural, precisando que obras de tales dimensiones deberían representar sólo divinidades como Júpiter y Marte y reyes romanos o bárbaros: es evidente, pues, la megalomanía del proyecto de Ludovico, que jamás llegó a realizarse. No fue fundido el gran modelo, hoy perdido, proyectado por el artista. En 1501, después de la caída de Ludovico *el Moro,* el "molde del caballo" es solicitado por Ercole I de Este (1431-1505), que habría querido sacar de ella un monumento para sí. En efecto, el duque está representado a caballo, según la idea leonardesca, en el reverso de una moneda acuñada en Ferrara en torno a 1502-1503.

Los proyectos gráficos de Pollaiolo y las apropiaciones de Leonardo

Los "colosos"

En su testamento de 1504 el mariscal Gian Giacomo Trivulzio (1440-1518) había destinado una suma ingente para la construcción de su propia tumba en la iglesia de San Nazaro en Milán: en 1506-1508 Leonardo extiende un preventivo para la erección de un mausoleo grandioso con el que es posible relacionar una serie de dibujos que hoy se conservan en Windsor. En estos esbozos Leonardo regresa al tema del caballo rampante que somete a un soldado de infantería, que ha de colocarse en la cima de una estructura arquitectónica, de forma cuadrada o circular, decorada en sus ángulos por "prisioneros". Pero, una vez más, Leonardo abandona el proyecto: en el último diseño de Windsor para el monumento Trivulzio retorna a la idea de un caballo al paso. E, igual que el monumento dedicado a Francisco Sforza, tampoco el monumento a Trivulzio jamás sería realizado.

Véase también
Artes visuales "El monumento fúnebre", p. 675.

LA CIUDAD ENTRE UTOPÍA Y REALIDAD

SILVIA MEDDE

En el clima de interés por el ser humano, durante el Renacimiento florecen las reflexiones sobre la ciudad, entendida como teatro de la vida colectiva. Al lado de la ciudad ideal, ilustrada en su dimensión teórica en los tratados y las obras de arte, han de valorarse las realizaciones concretas, connotadas por la tentativa de conferir al contexto urbano existente orden, funcionalidad, decoro y significado, conformes a los principios del humanismo.

CONTEXTO REAL Y ASPIRACIONES IDEALES

La renovación de la arquitectura

Al frente de la renovación cultural que involucra a la arquitectura, la urbanística del siglo XV no conoce en la práctica un fenómeno equivalente, conservando la ciudad de la época una relación de estrecha continuidad con la ciudad medieval. La reflexión teórica sobre el problema, sin embargo, tiene una gran vitalidad, alimentada, en la época en que se debilitan las libertades comunales y se consolidan los señoríos, también por el compromiso civil; esto de parte de humanistas como Leonardo Bruni (*ca.* 1370-1444), autor del *Panegírico a la Ciudad de Florencia* (1403-1404), pero, sobre todo, de teóricos de la arquitectura.

En sus tratados y dibujos llegan a configurar nuevas fundaciones, radicales reestructuraciones o expansiones urbanas (en verdad rara vez ocurridas) que den respuestas mejores a las exigencias de la vida colectiva: las de naturaleza habitacional, higiénico-sanitaria, productiva, de defensa y de relaciones públicas. A menudo son consideradas a la luz de las teorías filosóficas que ven en el ser humano y en el mundo un reflejo de la armonía celeste. También por este motivo los esquemas urbanos propuestos por los teóricos con frecuencia implican significados simbólicos.

La importancia de las artes visuales

Las artes visuales hacen una contribución importante para enfocar nuevos panoramas urbanos. También gracias a los conocimientos que han madurado en el ámbito de la perspectiva se perfilan escenarios que, por su cumplida adhesión, siguiendo el ejemplo de las obras de Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Leon Battista Alberti (1406-1472), a los criterios de medida, orden, simetría y decoro del Renacimiento, parecen futuristas respecto de los escenarios reales.

Entre los muchos ejemplos que se dan en pintura, escultura y, en la segunda mitad del siglo XV, en el arte de la incrustación, es de particular eficacia la ciudad representada en las tres grandes tablas, hoy en la Galería Nacional de las Marcas de Urbino, en el Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz Gemäldegalerie de Berlín y en la Walters Art Gallery de Baltimore. Leídas en el pasado en relación a las escenas trágicas y cómicas descritas por Vitruvio (siglo I a.C.), hoy se interpretan como una suerte de promemoria y exhortación por imágenes, encarnación de un modelo ideal.

La contribución de los tratados que versan sobre este tema

El De re aedificatoria *de Alberti*

Un papel destacado le corresponde a Leon Battista Alberti. La circulación de sus ideas se ve favorecida por la redacción del *De re aedificatoria,* publicado en 1485 pero listo desde 1452. Sus consideraciones, expuestas en varios pasajes de los diez libros en los que se articula el texto, maduran fundadas en cuanto ha expuesto Vitruvio acerca de la ciudad antigua y en la observación de los centros medievales. Alberti auspicia un organismo que, perfeccionando las características deducidas de la ciudad real, responda de un modo racional a las necesidades de funcionalidad y decoro de habitantes e instituciones. En referencia a la esfera política y social, previendo soluciones diversas según sean las formas de gobierno (república, monarquía, tiranía), el tratado proporciona observaciones relativas a la morfología más adecuada con indicaciones, por ejemplo, sobre la planta circular (considerada la forma perfecta por excelencia) con anillos concéntricos, mostrando predilección por el sistema organizativo con más centros destinados a desempeñar más funciones. Aparecen además referencias a una

ciudad que, hecha de calles amplias y plazas regulares con edificios monumentales, esté en sintonía con los paisajes urbanos que ofrece el arte coetánea.

El estrecho lazo que corre entre la forma de la ciudad y su dimensión política, social y económica, está representado también en el proyecto de Antonio Averlino, llamado Filarete (*ca.* 1400-*ca.* 1469), para la ciudad utópica de Sforzinda; entendida como homenaje a Francisco Sforza (1401-1466), está descrita en el tratado en el que trabaja el arquitecto entre 1461 y 1464.

La Sforzinda *de Filarete*

Dentro de una planta en forma de estrella trazada dentro de un perímetro circular, rica en referencias astrológicas y simbólicas, la ciudad tiene su fulcro en la plaza principal, a la que dan no sólo el palacio señorial y la catedral, sino también los pórticos con las bodegas de los comerciantes. Un factor distintivo es la presencia de canales fluviales; sobre este tema, ligado al higiénico-sanitario, reflexiona también Leonardo da Vinci (1452-1519). Sus dibujos, que se refieren a Milán, Vigevano o Pavía pero también a Florencia, muestran interés en los aspectos técnicos; en relación al problema de la vialidad, concibe una ciudad en dos niveles, cuyo nivel superior es para los peatones y el inferior, para la navegación.

En su tratado, que quedó en estado de manuscrito, Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) adopta planimetrías circulares o poligonales de despliegue radial (es decir, donde las calles conectan según un procedimiento rectilíneo el centro con la periferia), cuyas características se adaptan al curso cambiante del territorio. Están presentes también esquemas ortogonales, cuyo perímetro, regular o irregular, resiente las reflexiones maduradas en los mismos años en el ámbito de la arquitectura militar. Sobre el tema de la fortaleza trabajan también otros: por ejemplo Giuliano da Sagallo (*ca.* 1445-1516), autor alrededor de finales del siglo de estudios para ciudadelas que ilustran bien el carácter de abstracción ideal propio de la planificación urbana. Francesco di Giorgio Martini propone también una tipología antropomórfica, es decir, establecida tomando como base las características y el sistema proporcional que se pueden tomar del cuerpo humano; considerado como ejemplo de perfección, es utilizado en el Renacimiento, bajo la protección de las indicaciones vitruvianas, como referencia en el trabajo de elaborar proyectos.

Tipología antropomórfica

Las intervenciones del Cuatrocientos

Las realizaciones concretas están constituidas sobre todo por episodios circunscritos al interior de tejidos urbanos ya definidos. Se interviene en ellos con la intención de conferir un nuevo aspecto y significado a los espacios, sobre todo a los destinados a la colectividad, como la plaza; los tratadistas la conciben siguiendo el mismo criterio del foro antiguo, lugar de relaciones públicas de los poderes político y religioso, pero también de encuentro y dis-

cusión. Entre los ejemplos más significativos, incluso en su diversidad funcional, se recuerdan, al inicio y al final del siglo, la plaza de la Santissima Annunziata de Florencia, cuya intervención más rica de significado la constituye el brunelleschiano Hospital de los Inocentes (1419-1421), y la plaza porticada de Vigevano, en la que Donato Bramante (1444-1514) trabaja entre 1492 y 1494 por encargo de los Sforza.

La doctrina albertiana

La doctrina albertiana lleva, si no a la redacción de programas orgánicos, sí a operaciones arquitectónicas significativas también desde el punto de vista urbanístico. Así ocurre en Florencia en los trabajos para Giovanni Rucellai (1403-1481), pero también en Roma, Pienza, Urbino y Mantua. Entendidos a menudo con la intención de fungir como instrumentos de afirmación y legitimación del poder, también en la Milán de los Visconti y luego de los Sforza, en la Bolonia de los Bentivoglio y en la Nápoles aragonesa de los últimos años del siglo se registran intervenciones relevantes, pero un puesto de primer plano, por la largueza de miras de las políticas urbanas que se llevaron a cabo en ello, le espera a la Ferrara de la casa de Este.

Roma

El plan de renovación urbana

Después del periodo de alejamiento de Roma que pasaron los pontífices (la llamada "cautividad de Aviñón") y el débil compromiso de sus predecesores respecto de la degradación de la ciudad, Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447) promueve, quizá con la ayuda de Leon Battista Alberti, un plan de renovación urbana. Éste consiste, según las fuentes, en cinco puntos: modernización de las murallas, restauración de las iglesias más importantes de la ciudad con ocasión del jubileo de 1450, reedificación de la basílica de San Pedro, creación en el Vaticano de una residencia papal más digna, reconstrucción para uso de los miembros de la curia del barrio de Borgo. Por más que una parte de sus iniciativas (por ejemplo la restauración del acueducto Vergine, la realización de la fuente de Trevi y algunos trabajos pensados para el Capitolio) estén orientadas a la ciudad "laica", situada allende el Tíber, los puntos cualitativos del plano papal —hecho realidad sólo en mínima parte— se concentran en la zona de pertinencia pontificia más directa, asumiendo por esto un carácter elitista orientado a consolidar la autoridad de la Iglesia.

La política de Sixto IV

De naturaleza diversa es la política del franciscano Sixto IV Della Rovere (1414-1484, papa desde 1471), cuyas preocupaciones tienen como objeto la utilidad pública y el restablecimiento del decoro urbano. Junto a las iniciativas religiosas (la edificación de la capilla Sixtina y la restauración de las grandes iglesias de la urbe), muchas de sus iniciativas están pensadas en función de la comunidad: la construcción del hospital del Espíritu Santo en Sassia y de un acueducto, el restablecimiento de las alcantarillas y

la restauración de las murallas, pero también las energías invertidas en la Biblioteca Vaticana, abierta al público, y la constitución del Museo Capitalino. La reconstrucción de un puente antiguo sobre el Tíber, que toma su nombre del papa Sixto, la pavimentación de las calles (para la que se instituye una carga fiscal específica) y el traslado del mercado del Capitolio —lugar de gran significado para la identidad de la ciudad— a la plaza Navona son además claros signos de la voluntad de restituir a Roma la dignidad perdida.

Pienza

Un caso único lo constituye el nacimiento de Pienza, donde el mecenazgo y la voluntad de autorepresentación del papa humanista Pío II, en el siglo Eneas Silvio Picolomini (1405-1464, papa desde 1458), se entrelazan con motivos de interés económico. Originario de Borgo Corsignano, en Toscana, promueve la reestructuración en clave moderna de la pequeña ciudad, rebautizándola Pienza (1459-1464). Quizá por indicación de Leon Battista Alberti y del arquitecto registrado en la iniciativa, Bernardo Rossellino (1409-1464), las energías se concentran en la plaza tangente a la vía principal, y en los edificios que, delimitando su perímetro, definen sus tres lados: el derecho, ocupado por la residencia de los Picolomini —cuyas fachadas se apropian del palacio florentino de los Rucellai—, y el izquierdo, donde se encuentra el edificio episcopal (también restructurado), enmarcan con su curso divergente la fachada de la catedral, también de inspiración albertiana. Con su plancha geométrica regular, la pavimentación es el elemento que unifica visualmente el espacio regular de la plaza, amplificando su impacto monumental.

Algunos casos del ámbito patavino: Mantua y Ferrara

Ludovico Gonzaga (1414-1478) promueve un articulado programa de renovación para la ciudad de Mantua en vistas y en la estela del Concilio hospedado en la ciudad en 1460. Se basaba, en primer lugar, en la introducción de un léxico actualizado gracias a los episodios de la edilicia religiosa (la reestructuración de las iglesias de San Andrés y San Lorenzo, la construcción de San Sebastián) y pública (los trabajos relativos al Palacio del Podestá, la Casa del Mercado y la Torre del Reloj), encomendados, entre otros, a Luciano Laurana (*ca.* 1439-*ca.* 1502), Luca Fancelli (1430-1495) y sobre todo a Leon Battista Alberti. Los acompaña la voluntad de imprimir en el tejido medieval los signos de la política del señor, creando un recorrido privilegiado en el seno del sistema vial de la ciudad, mejorado por los trabajos de pavimentación. Sin variaciones relevantes respecto de las preexistencias, gracias a la sabia dislocación de algunas intervenciones se confiere

La centralidad de las vías

centralidad a las vías que, atravesando la ciudad, conectan la residencia ducal y el domo con la iglesia de San Sebastián, sede, en las intenciones de Ludovico, del mausoleo de la familia, dando como resultado la creación de un eje gonzaguesco.

La política urbana que Borso (1413-1471) y Ercole I de Este (1431-1505) tuvieron como objetivo en Ferrara nace del surco de una larga tradición local. Responsable el primero de una expansión programada de la ciudad, y el segundo de lanzar, contribuyendo en él de una manera activa, el proyecto más ambicioso y de largas miras de la época, conocido como "adición hercúlea". La anexión, que es considerada un plano regulador *ante litteram,* duplica la superficie urbana también con la intención de aumentar la seguridad; es realizada desde 1492 en los términos de una parrilla con ejes no perfectamente ortogonales, empernada en los ejes principales orientados en sentido norte-sur (vía de los Ángeles) y este-oeste (vía de los Prioni), que se intersecan siguiendo un curso perpendicular. Se ha de redimensionar el papel atribuido al arquitecto Biagio Rossetti (*ca.* 1447-1516) en la ejecución de esta empresa. Lejos de ser el único protagonista de la iniciativa, tiene a sus lados otros profesionistas en las varias fases de los trabajos, no siendo el último el de construcción de los edificios patricios que surgieron en las manzanas de nueva definición, destinadas en verdad a permanecer parcialmente inacabadas.

La "adición hercúlea"

Véase también

Historia "Las ciudades", p. 155.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.

Centros y protagonistas

LA MILÁN DE LOS SFORZA

SILVIA URBINI

En la segunda mitad del siglo XV *el arte lombardo se caracteriza por una relación dialéctica entre tradiciones tardo-góticas y novedades renacentistas. Francesco y Galeazzo María Sforza, aunque amantes del estilo cortés, favorecen, a través de sus relaciones diplomáticas, la penetración en su región de las innovaciones florentinas. En cambio, con el gobierno de Ludovico* el Moro, *gracias a la presencia de artistas como Bramante y Leonardo, Milán se convierte en uno de los centros de elaboración de la Manera moderna.*

GÓTICO TARDÍO Y RENACIMIENTO EN LOS TIEMPOS DE FRANCESCO Y GALEAZZO MARÍA SFORZA (1450-1476)

En 1454 la Paz de Lodi, que pone fin a las hostilidades entre Venecia y Milán, da al norte de Italia un nuevo ordenamiento político-institucional. Por su relevancia económica y su extensión territorial los Estados hegemónicos son el milanés y el veneciano. A diferencia de Mantua y Ferrara, donde se crean estilos específicos que caracterizan la identidad artística local e influyen en el arte del norte de Italia, en Milán se adopta largo tiempo una actitud ecléctica respecto de la recepción y producción artísticas.

En 1450 la dinastía de los Sforza se establece en Milán con Francisco (1401-1466), hijo de Muzio Attendolo (1369-1424). El nuevo señor está ligado a los gustos de las cortes borgoñesas, bohemias y germánicas. Hasta los años sesenta del siglo XV la pintura, sobre todo en tabla, tiene un papel marginal en la producción artística lombarda, quedando favorecida la de objetos más preciosos como miniaturas, productos de orfebrería, esculturas y tallados.

Ejemplares de esta época y de sus respectivas inclinaciones parecen los frescos de la catedral de Monza con las *Historias de Teodolinda.* Creado para celebrar a la corte de los Sforza, el ciclo representa un compendio de las características del gótico internacional: grandes dimensiones, preciosismo de los materiales, la presencia de un taller, dirigido por los Zavattari (siglo XV), en el que cada una de las personalidades artísticas tiende a fundirse en un único estilo.

Las Historias de Teodolinda

En ese mismo tiempo, gracias a las relaciones diplomáticas de la corte, el arte se renueva en sentido renacentista. Francisco Sforza comprende que

Milán debe caminar al mismo paso que las ciudades líderes de su tiempo, y en particular Florencia.

Las novedades llegan a Milán por voluntad del duque Francesco, que en 1451 llama al arquitecto florentino Antonio Averlino llamado Filarete (1405-ca. 1469), que le fue recomendado por Cosme de Médici (1389-1464). Filarete debe hacer cuentas con el gusto plástico-decorativo de la arquitectura lombarda y con sus secuelas tardo-góticas: así ocurre en la obra del Hospital Mayor (1456), en la capilla de San Pedro mártir en San Eustorgio —encargada entre 1462 y 1468 por el florentino Pigello Portinari (1421-1468), que está sepultado en ella—, y en el portal del Banco Mediceo, que es todo lo que queda del palacio dado por Francisco Sforza a Cosme de Médici. Documento de la actividad y pensamiento de Filarete es el *Tratado de arquitectura,* escrito en lengua vulgar de 1460 a 1464 e ilustrado, en el cual se describe la ciudad ideal de Sforzinda, dedicada al señor de Milán.

La actividad de Filarete en Milán

Las dos grandes obras del arte lombardo son la catedral de Milán y la Cartuja de Pavía. La Cartuja puede leerse como una antología de la escultura y pintura locales entre el siglo XV y el XVI. Giovanni Antonio Amadeo (*ca.* 1447-1522), arquitecto y escultor, sobreviviente de la construcción de la capilla Colleoni en Bérgamo, se convierte después de 1481 en el responsable de la construcción de la Cartuja. La fachada del edificio es exaltada no tanto mediante la valoración de las componentes estructurales, sino gracias a un uso libre, colorido y rico de la decoración de la superficie. De 1464 a 1495 los otros protagonistas de la empresa cartuja son los hermanos Cristoforo y Antonio Mantegazza (activos entre 1464 y 1495), cuyos relieves escultóricos se caracterizan por un estilo expresionista y accidentado de ascendencia patavina-ferrarense.

La Catedral de Milán y la Cartuja de Pavía

Del quinto al séptimo decenio corren paralelas y a veces entrelazadas las carreras de dos pintores que representan, en la pintura lombarda, las diversas caras de una misma medalla: Bonifacio Bembo y Vincenzo Foppa.

Bonifacio Bembo (*fl.* 1444-1478) es el pintor de corte de Francesco y del hijo Galeazzo María Sforza (1444-1476). Con otros miembros de la familia y en sociedad con algunos artistas (entre los cuales está Foppa) se empeña en satisfacer las exigencias del duque en las iglesias y castillos lombardos. Quedan pocas obras que identifican su estilo de confín entre dos épocas: en la *Coronación de Cristo y la Virgen* (Cremona, Museo Cívico), parte central de un tríptico de los años cincuenta, la escena ocurre en una suerte de lujosa mansión señorial, donde la perspectiva sólo se intuye, como ocurre a menudo entre los empíricos pintores lombardos.

Vincenzo Foppa

La pintura de Vincenzo (*ca.* 1430-*ca.* 1515) resiente la confrontación con algunos protagonistas de la cultura figurativa italiana: Donatello y Mantegna, Bramante, Francesco del Cossa y Leonardo da Vinci.

Sus inicios tienen lugar en Brescia, su ciudad natal, donde, con la mirada vuelta a Gentile da Fabriano (1370-1427) y Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471), pinta hacia 1450 los *Tres Crucifijos* de la Academia Carrara de Bergamo. Muy pronto desplaza su atención hacia la actividad de Donatello (1386-1466) y Mantegna (*ca.* 1431-1506) en Padua, las dos vanguardias artísticas del momento.

Entre tradición y vanguardia

En 1461, en Génova, descubre a través del pintor Donato de' Bardi (*fl.* 1426-1451) los reflejos de la pintura flamenca, obteniendo resultados paralelos a los de Jan van Eyck (1390/1395-1441) y Dieric Bouts (1415/1420-1475), como es evidente en la *Virgen con el Niño y un ángel* (Florencia, Ufizzi).

En Milán está comprometido en las obras de construcción dirigidas por Filarete en el sexto decenio. En la sede milanesa del Banco de Cosme de Médici, dirigida por Pigello Portinari, Foppa pinta al fresco una serie de motivos profanos, de los cuales sobrevive sólo el *Cicerón niño que lee* (Londres, Wallace Collection). Foppa resuelve la escena en clave doméstica, escandida de un modo compacto e iluminada por una luz aterciopelada. Uno de los vértices de su carrera lo representan los frescos con las *Historias de san Pedro mártir* en la capilla Portinari de la iglesia de San Eustorgio de Milán.

En los inicios del noveno decenio del siglo, en tiempo de Ludovico *el Moro* (1452-1508), Foppa tiene que confrontarse con Donato Bramante (1444-1514), que desde 1477 está trabajando en tierra lombarda.

Foppa mira, por ejemplo, los *Hombres de armas* (Milán, Pinacoteca de Brera), pintados por Bramante alrededor de 1486 en el palacio del poeta cortesano Gaspare Visconti (1461-1499). La dilatación monumental de los condotieros es para Foppa una enseñanza importante: él la volverá más cercana y humana, también gracias a la mediación de la pintura ferrarense.

Las Historias de san Pedro Mártir

En efecto, Foppa parece conocer al pintor ferrarense Francesco del Cossa (*ca.* 1436-*ca.* 1478) y su racionalismo ligado más al mundo terreno que a la especulación teórica.

La temporada figurativa milanesa de los años noventa —protagonistas Bramantino, Zenale y sobre todo Leonardo— inviste a Foppa solo marginalmente: el artista cristaliza sus adquisiciones estilísticas en las obras tardías, como la *Adoración de los magos* (Londres, Galería Nacional).

La era de Ludovico *el Moro* (1476-1499)

Ludovico *el Moro,* hijo de Francisco Sforza y Blanca María Visconti (1425-1468), toma el poder en 1479 en una ciudad que todavía está turbada por los hechos sangrientos de 1476, cuando es asesinado su hermano Galeazzo María. En 1494, a la muerte del heredero legítimo Gian Galeazzo María Sforza (1469-1494), *el Moro* es finalmente duque de Milán.

Durante los últimos dos decenios del siglo XV Milán es protagonista de una intensa temporada artística, gracias a la presencia de figuras geniales como Bramante y Leonardo da Vinci (1452-1519). De ser crucero y tierra de reelaboración de lenguajes figurativos importantes (patavinos, florentinos, franco-flamencos, vénetos), Lombardía se convierte en una fábrica creativa y centro de elaboración de la Manera moderna.

La Lombardía, centro de creatividad

En 1481 Leonardo da Vinci escribe a Ludovico *el Moro* ofreciéndose como ingeniero y escultor del monumento ecuestre de Francisco Sforza. Al mismo tiempo entra en escena Donato Bramante. Los artistas lombardos, estimulados por las investigaciones de Bramante y Leonardo, trabajan en dos frentes: la superación de una representación fundada en la perspectiva matemática en favor de una construcción más experimental y cautivadora; la definición de las figuras en el espacio no tanto a través del dibujo cuanto a través de la reproducción de la atmosfera y de la psicología.

Los artistas de San Pedro en Gessate

Las reacciones locales más interesantes provienen de un grupo de artistas activos en la iglesia milanesa de San Pedro en Gessate: Bernardo Butinone (*fl.* 1484-1507) y Bernardino Zenale (*ca.* 1450-1526; *Historias de san Ambrosio* en la capilla Grifi), Giovanni Donato Montorfano (*fl.* 1478-1510), Vincenzo Foppa (con una *Deposición,* antes en Berlín, hoy perdida) y el escultor Benedetto Briosco (*fl.* 1483-1517) renuevan con sus invenciones la tradición realista y el "naturalismo afectuoso" lombardo (Roberto Longhi).

Bramantino

El mejor y único epígono verdadero de Bramante pintor fue Bartolomeo Suardi, llamado Bramantino (*ca.* 1455-*ca.* 1536). Artista originalísimo, alumno de un orfebre, publica en su juventud obras pequeñas y preciosas por sus formas y contenidos, deudoras también de la cultura cortesana ferrarense (*Adoración del Niño,* Milán, Pinacoteca Ambrosiana). Su primera obra pública de grandes dimensiones y marcado virtuosismo perspectivo es el fresco de 1493 que representa a *Argos* en la puerta de la Sala del Tesoro en el Castillo Sforzesco, donde las arquitecturas pintadas parecen proyectarse y casi precipitarse hacia el espectador.

El Retablo Sforzesco

Poco después de su llegada a Milán Leonardo había experimentado con la primera versión de la *Virgen de las Rocas* (París, Louvre) una definición atmosférica de las figuras inmersas en una verdad natural. En tanto, en una serie de retratos de personajes ligados a la corte del *Moro,* se ejercita en la reproducción de los "movimientos del ánimo". Al lado de algunas respuestas a la obra del maestro —sobre todo por parte de Vincenzo Foppa y Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516)—, prevalecen las tergiversaciones, como en el caso del llamado Maestro del Retablo Sforzesco (finales del siglo XV).

El Retablo Sforzesco (Milán, Pinacoteca de Brera) es pintado por un artista anónimo en 1494, año de la proclamación de Ludovico Sforza como duque de Milán. A un lado de Ludovico se ven la mujer, Beatriz de Este (1475-

1497); el primogénito, Ercole Massimiliano (1493-1530), y el hijo natural, Cesare, que tuvo con Cecilia Gallerani (1473-1536).

En la pintura, el claroscuro acentuado en la definición de los rostros y los exhibicionismos de la perspectiva son evidentes forzamientos de las enseñanzas de Leonardo y Bramante. A estos componentes se añaden los arcaicos retratos heráldicos de perfil, la ostentación de los oros, joyas y tejidos de la corte más rica de Italia: el resultado es una pintura sobrecargada, ligada a un pasado glorioso que ya está desapareciendo. En efecto, podemos considerar el Retablo Sforzesco como el canto del cisne de la señoría milanesa, cuyo sistema de alianzas se está desmoronando. De ahí a poco, con la invasión de Italia por parte del rey de Francia Carlos VIII (1470-1498), caerá el telón sobre la civilización de las cortes del Cuatrocientos.

Véase también
Historia "Las ciudades", p. 155.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.

BOLONIA EN LA ÉPOCA DE LOS BENTIVOGLIO

DANIELE BENATI

La supremacía de la familia Bentivoglio, que se afirmó en Bolonia entre 1445 y 1462 con Sante y de 1462 a 1506 sobre todo con Giovanni II, no da lugar, a no ser en los últimos compases, a una verdadera y propia señoría. El prestigio alcanzado a nivel político se extiende al campo artístico en la acción conjunta de familias enlazadas entre sí, respecto de las cuales los Bentivoglio mantienen una posición de* primi inter pares *en grado de determinar, a través de iniciativas de gran aliento, el nuevo rostro renacentista de la ciudad.

NICOLÒ DELL'ARCA Y LOS FERRARENSES EN BOLONIA

La evolución, en sentido renacentista, del arte boloñés se basa en premisas difíciles de recuperar a causa de los cambios que sobrevinieron más tarde en la ciudad. La llegada de las novedades florentinas de la perspectiva, justificada en el pasado sólo teniendo como base el paso, hacia 1450, de Piero della Francesca (1415/1420-1492), recordado por Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517) pero no acreditado por alguna evidencia sobreviviente, ha encontrado un

punto de referencia precisa en el hallazgo de un fresco de Paolo Uccello (1397-1475) en San Martín que representa la *Adoración del Niño* (1437). Sin embargo, la presencia de este pintor, dada su precocidad, no determina resultados inmediatos en una situación que aún tarda en dejar las premisas del gótico tardío. De Padua, donde había estado activo Donatello (1386-1466), es de donde llegan a Bolonia, como a otros centros de la Italia patavina, los primeros y más vistosos signos de renovación. Su primer intérprete es Marco Zoppo (1433-1478), cuya actividad en Bolonia, lejos de manifestar el furor formal de otros alumnos de Squarcione (1395-1468), se caracteriza por una espacialidad y una luminosidad que remiten también a los ejemplos de Piero della Francesca (*Crucifijo,* Bolonia, Museo de San José; *Políptico,* Bolonia, Colegio de España, 1461).

La renovación patavina

Es determinante luego la aportación del escultor pullés Nicolò, llamado Nicolò dell'Arca (*ca.* 1435-1494) por su empresa más famosa. Fuerte a causa de las experiencias realizadas en la Italia meridional, en el *Lamento por Cristo muerto* de Santa Maria della Vita en Bolonia (1463) se ayuda de la terracota, originalmente polícroma, para dar vida a un naturalismo que secunda el virtuosismo mimético y el exasperado dramatismo requeridos por este género de grupos, sin sustraerse a cadencias elegantes y a una búsqueda de nexos compositivos refinados y complejos. En la tapa del sarcófago de mármol que contiene el cuerpo de santo Domingo en la basílica dedicada a él (1469-1473), el resultado es más selecto y refinado a consecuencia de apremios toscanos. Es peculiar el juego ilusionista, sugerido por el material empleado (aquí el mármol), llevado casi a competir con la cera en el candor y en los efectos de maleabilidad.

Dramatismo y elegancia

En el campo pictórico el ferrarense Francesco del Cossa (*ca.* 1436-*ca.* 1478), en Bolonia en 1462, y de nuevo en esta misma ciudad después de haber padecido un trato injusto por parte del duque Borso de Este (1413-1471) en relación a los trabajos hechos en el Salón de los Meses del Palacio de Schifanoia en Ferrara (1470-1471), manifiesta una misma intención ilusionista. En su caso, la construcción perspectiva toscana da lugar a una monumentalidad en la que los personajes se instalan con fiereza y cada detalle adquiere un resalte excepcional.

Los resultados de Cossa en Bolonia, obtenidos también a través del dialogo con Nicolò dell'Arca, son tales como para conferir a la ciudad un gran prestigio en el ámbito patavino en los años en los que la vecina Ferrara parece encerrarse en una elegancia cifrada. El políptico para la capilla de Floriano Griffoni en la basílica de San Petronio, realizado ya en 1473, desmontado en el Setecientos y ahora dividido entre numerosos museos (Londres, Milán, Washington, París, Ciudad del Vaticano, etc.), y el gran *Retablo de los mercaderes* (1474), antes en el Palacio de la Mercancía y ahora en la Pinacoteca Nacional de Bolonia, constituyen los testimonios más importantes de su actividad. Han sido destruidos los frescos realizados en la

El prestigio de Bolonia

capilla Garganelli en San Pedro, acabados después de su muerte por Ercole de' Roberti (1455-*ca.* 1496), que había estado a su lado en el políptico Grifoni. La pérdida de esta decoración, que Miguel Ángel (1475-1564) va a definir "una media Roma de bondad", nos priva del conocimiento de una empresa de Cossa que tuvo amplia resonancia: las fuentes dan testimonio de la voluntad ilusionista que el pintor había manifestado en la bóveda con los *Evangelistas* en escorzo, siguiendo una solución a la que hizo eco Melozzo da Forlì (1438-1494) en Loreto (1484-1493). Introduciendo una espacialidad más hecha añicos y arriesgada, Ercole de' Roberti había representado en las paredes algunos de sus pensamientos más inquietos y dramáticos *(La Crucifixión, La muerte de la Virgen)*. El lenguaje sereno de Cossa cedía a un sentimiento de la vida más inestable y problemático.

Ercole de' Roberti

Antes de regresar a su Ferrara natal, donde ocupará hasta su muerte el cargo de pintor de la corte, Ercole de' Roberti trabaja en Bolonia también para Giovanni II Bentivoglio (1443-1508). Hace algunos retratos de él (Washington, Galería Nacional; Bolonia, Biblioteca Universitaria).

Después la pintura boloñesa parece condicionada por diversos modelos Del Cossa y De' Roberti, declinados con riqueza de variantes. La espacialidad severa y el sentimiento rústico del primero están a la base de los frescos con las *Historias del pan* en una sala del castillo bentivolesco de Ponte Poledrano, que, realizados por un artista anónimo alrededor de 1480, restituyen el tono severamente rústico de la cultura figurativa local, expresión de una aristocracia sólidamente basada en la propiedad de la tierra.

Francesco Francia

Al modelo de Ercole de' Roberti se adhiere, en la primera parte de su actividad, el pintor ferrarense Lorenzo Costa (1460-1535), promotor de un giro de la cultura local en sentido cortesano, en el que la sabiduría literaria de las invenciones se conjuga con una sutil introspección psicológica e imperiosas necesidades de celebrar. Lo atestigua la capilla Bentivoglio en la iglesia de San Giacomo, donde al lado de Costa se encuentra el astro naciente de Francesco Francia (*ca.* 1450-1517): al primero le corresponden las telas laterales con la *Familia de Giovanni II Bentivoglio arrodillada ante el trono de la Virgen* y los dos conjuntos *Triunfos de la Muerte y la Fama* (1488-1490); al segundo, el retablo del altar. Durante una breve temporada Francia, que se firma a veces *aurifex* (orfebre), es el pintor que está en grado de reproducir, con la luminosa espacialidad de sus composiciones y la sensibilidad en los detalles que derivan de los modelos florentinos (Lorenzo di Credi, 1456/1460-1537), las ambiciones de la corte bentivolesca. Autor de elaborados retablos de altar y retratista finísimo, le espera una posición importante en la decoración del oratorio de santa Cecilia, anexo a la

Las telas (lienzos) de la capilla Bentivoglio

Un fino retratista

iglesia de San Giacomo. El oratorio fue pintado al fresco entre 1504 y 1506 por numerosos artistas, entre los cuales se distingue el estro fogoso de Amico Aspertini (1474/1475-1552), pintor actualizado en las tendencias arcaizantes de la Roma de Alejandro VI Borgia (1431/1432-1503, papa desde 1492).

En 1568 Vasari (1511-1575) sostiene que Francia había estado activo también en el grandioso Palacio erigido en Bolonia por el arquitecto toscano Pagno di Lapo Portigiani (1408-1470) por voluntad de Giovanni II y destruido por la furia popular en 1506, emblema de una situación cultural en rápido ascenso, bruscamente interrumpido por la integración de Bolonia en el Estado de la Iglesia.

Véase también
Historia "Las ciudades", p. 155.
Filosofía "Pico della Mirandola: filosofía, cábala y el proyecto de la *concordia universalis*", p. 340.

LA ROMA DE SIXTO IV

GERARDO DE SIMONE

Sixto IV della Rovere, papa docto, ambicioso y nepotista, hace de la Iglesia una monarquía absoluta, de rasgos agresivos, a menudo en conflicto con los otros Estados italianos, y transforma Roma, haciendo de un burgo medieval una gran capital del Renacimiento. La urbe es enriquecida, especialmente en vistas del jubileo de 1475, por medio de obras arquitectónicas espléndidas, como el Hospital del Santo Espíritu, el Puente Sixto y la Iglesia de Santa Maria del Popolo. Los mejores pintores italianos son llamados a decorar la Biblioteca Vaticana (Melozzo da Forlì) y la Capilla Sixtina (Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli).

SIXTO IV DELLA ROVERE, PRIMER "PAPA-REY"

El pontificado del franciscano Francesco della Rovere (1414-1484), que subió al solio pontificio con el nombre de Sixto IV el 9 de agosto de 1471, representa un momento fundamental en la afirmación del papado como monarquía absoluta y en la renovación humanista-renacentista de Roma. Apenas elegido, el pontífice "restituye" al pueblo romano algunas célebres estatuas de bronce antiguas: la *Lupa,* los tres fragmentos del *Coloso de Constantino* (cabeza, mano, globo), el *Niño de la espina* y el *Camilo,* definidas como

"monumento de la antigua excelencia y virtud", transfiriéndolas de Letrán al Capitolio.

El acto, lejano preludio del nacimiento de los museos capitolinos (1734), con el pretexto del homenaje formal ratifica, en sustancia, la desautorización de todo poder real de las magistraturas municipales: la loba de Rómulo y Remo (los gemelos fueron agregados a finales del siglo XV) sustituye al león de la Roma municipal, estableciendo un lazo simbólico entre la grandeza de la antigua Roma y su moderno renacimiento bajo el signo de los papas.

El papado, una monarquía absoluta

Para fortalecer su propio poder como auténtico "papa-rey", Sixto IV no escatima la práctica del nepotismo en una escala sin precedentes, poniendo las bases de la mala costumbre que atraerá tantas críticas a los papas del Renacimiento.

La inestable situación política italiana, las relaciones a veces de alianza, a veces de hostilidad con los Estados más influyentes de la península, como el reino aragonés de Nápoles, la Florencia de Lorenzo *el Magnífico* (1449-1492), gran enemigo de Sixto IV, la República de Venecia y el ducado sforzesco de Milán, vuelven urgente el control firme de sus propios dominios territoriales y la elección de personas confiables a los puestos clave. Desafortunadamente Sixto y sus sobrinos no siempre brillan por su sabiduría política: las desconsideradas ambiciones de Jerónimo Riario (1443-1488), elevado a la señoría de Imola, conducen a apoyar la conjura antimedicea de los Pazzi en Florencia en 1478 y al fallido intento en 1482 de anexar Ferrara, mientras que el apoyo dado a los Orsini reaviva en el Lazio el añejo estado de conflicto legal con los Colonna.

El nepotismo

En el frente externo Sixto IV debe enfrentar el peligro del expansionismo turco: pero los llamados a la cruzada dirigidos a los príncipes italianos y europeos no producen sino los limitados éxitos del cardenal Oliverio Carafa (1430-1511) en el Asia menor en 1472 y la reconquista de Otranto en 1481.

SIXTO IV *RENOVATOR* URBIS

Acogiendo idealmente al testigo del plano de modernización y embellecimiento de Roma dejado inconcluso por Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447) a mediados del Cuatrocientos, Sixto IV modifica radicalmente la fisonomía de la ciudad con conspicuas intervenciones en la red vial y la construcción de edificios, preludiando las realizaciones aún más imponentes de sus sucesores, como su sobrino Julio II (1443-1513, papa desde 1503) o su émulo Sixto V (1520-1590, papa desde 1585). Al ampliar el núcleo de los palacios vaticanos, Nicolás V había predestinado algunos espacios para acoger una biblioteca, dotándola de centenares de códices latinos y griegos. Como teólogo insigne que era, Sixto IV, antes general de la propia orden y confesor

del doctísimo cardenal griego Besarión (1403-1472), muestra una destacada sensibilidad ante la cultura sea humanista que religiosa. Vuelve a abrir las puertas de la Academia de Pomponio Leto (1428-1497) en la colina del Quirinal, corazón del culto arqueológico-literario en Roma, cerradas por Pablo II (1417-1471, papa desde 1464) después de la conjura antipapal de 1468. Además enriquece considerablemente y abre al público en 1475 la biblioteca de Nicolás V. Como *Gubernator et custos* [prefecto y custodio] de la biblioteca es designado el humanista lombardo Bartolomeo Sachi, llamado *el Platina* (1421-1481), autor del *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* [Libro de la vida de Cristo y de todos los romanos pontífices]: el texto, que recoge las biografías de los papas desde San Pedro hasta el pontífice reinante, le es entregado en 1474 a Sixto IV en un precioso ejemplar manuscrito (Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9044), decorado "a la antigua" por el miniaturista Gaspare de Padua (siglo XV) y por el calígrafo Bartolomeo Sanvito (1435-1518).

La atención a la cultura humanista y religiosa

La inauguración de la Biblioteca Vaticana queda inmortalizada en un gran fresco, originalmente colocado en la Biblioteca Latina —en la cual aún se admiran los *Filósofos* y los *Padres de la Iglesia* pintados al fresco por los hermanos Domenico (1449-1494) y David (1452-1525) Ghirlandaio entre 1475 y 1477— y hoy conservado en la Pinacoteca Vaticana, realizado en 1477 por el *pictor papalis* Melozzo da Forlì (1438-1494). El fresco, verdadera suma del pontificado sixtino, es un extraordinario retrato de grupo del papa y sus *familiares* dentro de una grandiosa arquitectura renacentista. En primer plano, a la derecha, Sixto IV; delante de él *el Platina* de rodillas que, con la mano derecha, indica el epígrafe, compuesto por él mismo, que celebra las obras arquitectónicas del pontífice. En segundo plano están los retratos de cuatro sobrinos del papa: a la izquierda dos laicos, el señor de Senigallia Giovanni della Rovere (1457-1501) y el ya recordado Jerónimo Riario; a la derecha dos clérigos, el purpurado Juliano della Rovere (1443-1513), futuro papa Julio II, y, detrás del papa, Pedro Riario (1445-1474), o, según otros, Rafael Riario (1460-1521), creado cardenal a finales de 1477. Una celebración de la *grandeur* sixtina bajo el signo del nepotismo, enfatizada por las nobles poses estatuarias, por el encuadre desde abajo y la perspectiva, elementos que Melozzo había aprendido de Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506) y Piero della Francesca (1415/1420-1492). En Roma el pintor de Forlí ya había realizado, entre 1472 y 1474, el fresco del ábside de los Santos Apóstoles que representaba la *Ascensión de Cristo,* destruido en el Setecientos pero del cual se conservan valiosos fragmentos. La decoración fue encargo del cardenal titular de la basílica, Pedro Riario, mecenas refinado, amante de las artes y las letras no menos que del lujo más inmoderado, cuya residencia principesca adyacente a la basílica fue heredada a su muerte por el primo Juliano della Rovere.

La inauguración de la Biblioteca Vaticana

La grandeur *sixtina*

1475: EL AÑO DEL JUBILEO

El de 1475 es un año crucial para el pontificado sixtino: la recurrencia del jubileo impulsa efectivamente una serie de iniciativas orientadas a volver magnífico el rostro de la ciudad y garantizar acogida a los peregrinos. “IAM NUNC SIXTINA VOCARI ROMA POTEST” [“Ya se puede llamar sixtina a Roma”] proclama en ese año uno de los numerosos epígrafes, redactados en escritura capital típica de las inscripciones imperiales romanas, que rinden homenaje al gran papa constructor, definido como *renovator* (o *restaurator*) *Urbis*.

Una de las construcciones más imponentes es el Hospital del Santo Espíritu en Sassia, en las cercanías del Vaticano, que une las finalidades asistenciales a la exaltación del que hizo el encargo. La Crujía Sixtina, de 125 metros de largo, ceñida por soportales y teniendo en el centro como distintivo un alto cimborio octagonal, fue erigida entre 1471 y 1478. En su interior se despliega un amplio ciclo de frescos, provisto de didascalias latinas, que ilustra la *Fundación del hospital* por obra de Inocencio III (1160-1216, papa desde 1198) y la *Vida de Sixto IV,* desde su nacimiento hasta su entrada en el Paraíso. Pero al interés iconográfico corresponde una modesta calidad en la ejecución.

El Hospital del Santo Espíritu en Sassia

Antoniazzo Romano (*ca.* 1430-1510), el artista predilecto de la clientela romana de matriz confraterna y devota, no parece haber recibido del papa della Rovere encargos de importancia a pesar de aparecer en varios documentos (por ejemplo en sociedad con Melozzo). El pintor español Pedro Berruguete (1450/1455-*ca.* 1504) pinta en cambio un retrato del pontífice con tiara y capa pluvial, conservado hoy en el Museo de Cleveland, no muy distinto del pintado por el mismo Pedro para el pequeño estudio de Federico de Montefeltro en Urbino (1422-1482).

Otra celebradísima creación jubilar es el Puente Sixto, el primer puente construido sobre el Tíber después de la edad clásica sobre las ruinas de un antiguo puente: obra de atrevida ingeniería, en toba y travertino, a lomo de burro sobre cuatro arcadas, tuvo un benéfico impacto en el tráfico vial, descongestionando el puente Sant’ Angelo. El proyecto corresponde probablemente al florentino Giovannino de’ Dolci (siglo XV), coadyuvado por Fioravante Martinelli (siglo XV).

El Puente Sixto

LA CAPILLA SIXTINA

Giovannino de’ Dolci es conocido sobre todo como arquitecto de la Capilla Sixtina, el encargo más espléndido hecho por el papa della Rovere, cuyas dimensiones imitan las del bíblico Templo de Salomón en Jerusalén (*ca.* 40 × 13 × 20 metros). Más que por la arquitectura, la Sixtina es célebre por la ri-

quísima decoración pictórica, desplegada a lo largo de las tres bandas horizontales, y encomendada a los más altos exponentes de la pintura umbro-toscana del Cuatrocientos tardío: Pietro Vannucci, llamado el Perugino (*ca.* 1450-1523), Piermatteo d'Amelia (*fl.* 1467-1502, autor del cielo estrellado en la bóveda), los florentinos Alessandro Botticelli (1445-1510), Domenico Ghirlandaio (1449-1494) y Cosimo Rosselli (1439-1507), y sus colaboradores Pinturicchio (*ca.* 1454-1513), Luca Signorelli (*ca.* 1445-1523), Bartolomeo della Gatta (1448-1502), Piero di Cosimo (1461-1521), Biagio d'Antonio (*ca.* 1445-*ca.* 1510).

Una riquísima decoración pictórica

En lo alto, dentro de nichos pintados, están las figuras de los primeros 30 pontífices; abajo, tapices falsos; en el centro, acompañados de títulos en latín, las *Historias de Cristo* colocadas frente a las *Historias de Moisés,* para componer un doble ciclo en el que se celebra, a través del paralelismo canónico entre Viejo y Nuevo Testamento, el primado del papa. Así, al sacramento veterotestamentario de la *Circuncisión del hijo de Moisés* de Botticelli corresponde el sacramento cristiano no cruento del *Bautismo de Cristo* de Perugino; al *Castigo de Coré, Datán y Abirón* de Botticelli, que determina la supremacía política de Moisés y la religiosa de Aron entre los hebreos, corresponde la *Entrega de las llaves* de Perugino, fresco central del ciclo, que determina el primado, sea temporal que espiritual, de Pedro y sus sucesores. A la elaboración del programa, además del pontífice en persona, podría haber colaborado el docto hermano de los frailes menores Antonio da Pinerolo, mencionado en un documento de 1482.

La devoción mariana, la arquitectura y la escultura

Sixto IV nutrió una profunda devoción a la Virgen, que demostró con varios actos: dedica la Capilla Sixtina a la Asunción de la Virgen, tema del fresco de altar del Perugino, luego cubierto por el *Juicio Universal* de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564); el 8 de diciembre de 1479 consagra a la Inmaculada Concepción, culto aprobado por el pontífice en 1477, su propia capilla funeraria en la vieja Basílica de San Pedro, pintada al fresco por el estimadísimo Perugino y destruida en 1609. A la muerte del papa, el sobrino Juliano encarga a Antonio del Pollaiolo (*ca.* 1431-1498) una tumba monumental de bronce, otrora en el centro de la capilla fúnebre y hoy en el Museo del Tesoro de San Pedro: la obra, de original estructura de catafalco, es una obra maestra de la escultura del Renacimiento.

La devoción mariana del papa se manifiesta también en la edilicia eclesiástica: *in primis* con la agustina Santa Maria del Popolo, reedificada a partir de 1472 por Giovannino de' Dolci, primera gran iglesia renacentista en la Urbe, con la influencia de Filippo Brunelleschi (1377-1446), Leon Battista Alberti (1406-1472) y la arquitectura de la catedral de Pienza de Bernardo

Rossellino (1409-1464). La iglesia hospeda además, en la capilla de San Jerónimo, la rica decoración de Pinturicchio (1477-1479), en la que se pueden reconocer los primeros rastros de los ornamentos en decoración grutesca, descubiertos recientemente en la Domus Aurea de Nerón (37-68), y el monumental sepulcro de mármol de quienes hacen el encargo, los sobrinos cardenales Domenico della Rovere (1442-1501) y Cristoforo della Rovere (1434-1478), obra del lombardo Andrea Bregno (1418-1503) y del toscano Mino da Fiesole (*ca.* 1430-1484).

Pinturicchio

Mino y Andrea, junto con Giovanni Dalmata (*ca.* 1440-post 1509), son los protagonistas de la escultura en Roma durante el periodo sixtino. Mino, alumno de Desiderio da Settignano (*ca.* 1430-1464), es un elegante exponente de la escultura protorenacentista toscana; Bregno, en cambio, es portador de un clasicismo más maduro y arqueológico, análogo a aquél cuyo portavoz en arquitectura se hace el florentino Baccio Pontelli (*ca.* 1450-1492).

Baccio Pontelli

Este último, llegado a Roma en 1482 procedente de Urbino, marca, con las iglesias de San Pedro en Montorio en Roma y de Santa Aurea en Ostia, y, más allá de la época sixtina, con el palacio de Rafael Riario, luego palacio de la cancillería, la meta máxima del clasicismo en Italia antes del advenimiento de Donato Bramante (1444-1514).

Véase también

Historia "El Estado de la Iglesia", p. 61; "Las ciudades", p. 155.
Filosofía "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.
Literatura y teatro "El descubrimiento de los textos antiguos, el mito de Roma, el humanismo civil", p. 461.

PADUA Y FERRARA: DOS VARIANTES DEL RENACIMIENTO

GIOVANNI SASSU

En la multiforme geografía del Cuatrocientos italiano, Padua y Ferrara representan dos lugares de excelencia. Aquí las formas y los modos del nuevo estilo renacentista aparecen declinados en una acepción peculiar y expresiva que muy pronto se volverá alternativa a la más serena cultura figurativa de sello toscano.

PADUA Y LO ANTIGUO QUE SE VUELVE MODERNO

La efervescencia cultural es el rasgo peculiar de la Padua del siglo XV. El Estudio, entre las más antiguas universidades italianas, es el centro propulsor de las primeras reflexiones filológicas sobre los testimonios antiguos, literarios y artísticos, interés que en el curso de pocos decenios desemboca en una auténtica pasión arqueológica. El coleccionismo de antigüedades se vuelve así una práctica bastante difundida entre eruditos y verdaderos y propios anticuarios: no es una casualidad que personajes como Ciriaco de Ancona (1391-1455) y Félix Feliciano (1433-*ca.* 1480), figuras clave del renacer de lo antiguo dentro de las cortes italianas, se hayan formado y afirmado inicialmente en Padua.

La actividad de Donatello

La llegada de Donatello (1386-1466) a la ciudad véneta en 1443 marca el nacimiento de la moderna cultura figurativa en el área septentrional. En los 10 años de actividad febril en Padua, pasados entre las obras del *Gattamelata* (1446-1453) y del altar del Santo (1447-1450), el artista pone a disposición de los artistas y clientes locales los medios expresivos aptos para dar una forma concreta al fenómeno cultural originado por lo que sugiere lo antiguo. Uno de estos medios expresivos lo constituye desde luego la línea de contorno, a la que el artista confía la tarea, en los relieves como en las figuras en redondo, de resaltar plásticamente las composiciones. En esta función dinámica de la línea es donde reside la herencia espiritual de Donatello, un legado que artistas como Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506) en la misma Padua o Cosme Tura (*ca.* 1430-1495) en Ferrara harán fructificar hasta transformarlo en la cifra estilística típica de esta área geográfica.

El taller de Squarcione

Una específica connotación humanista posee el taller quizá más "al día" de la Italia septentrional: el de Francesco Squarcione (1395-1468). Pintor singular, recordado por las fuentes como emprendedor hábil si no carente de escrúpulos, él imprime su actividad a un "expresionismo nutrido de arqueología" (André Chastel), que en breve tiempo se convierte en un dogma figurativo. Squarcione, en las únicas obras que han sobrevivido —el *Políptico de Lazara* (1449-1452), de los Museos Cívicos de Padua, y la *Virgen con el Niño* (1455), de la Pinacoteca de Berlín—, transpone en pintura el gusto arqueológico y la predilección por formas repujadas y lúcidas donatellianas, dando vida a una fórmula que sus "creaciones", de Andrea Mantegna a Giorgio Schiavone (1433/1436-1504), de Carlo Crivelli (*ca.* 1435-post 1493) a Marco Zoppo (1433-1478), aplicarán durante decenios. El método didáctico de Squarcione es innovador: su taller está repleto de restos antiguos, algunos fruto de un "mítico" viaje a Grecia efectuado en torno a 1425; el estudio de estos testimonios está acompañado por vez primera por la visión de la naturaleza y de las obras de los contemporáneos, Donatello *in primis*.

Pero la obra que en pintura señala el inicio de una nueva época, y que pone a Padua a la vanguardia de la cultura figurativa septentrional, es la decoración de la capilla Ovetari de los agustinos, semidestruida por un bombardeo en 1944 y conocida ahora gracias a una providencial campaña fotográfica. Hacia mediados del siglo, el espíritu de los antiguos y la espacialidad moderna proveniente de Toscana llegan a una perfecta conciliación cuando en los muros de la capilla Ovetari están trabajando Bono da Ferrara (*fl.* 1441-1461), Ansuino de Forlí (siglo XV), Nicolò Pizolo (*ca.* 1421-1458) y, sobre todo, Andrea Mantegna. Éste último, en particular, irrumpe en el escenario con la fuerza de los grandes protagonistas.

La capilla Ovetari

Habiendo abandonado en abierta polémica el taller de Squarcione en 1448, en ese mismo año ya está en la obra de la capilla patavina que llevará a término él solo en 1445. En la capilla Ovetari Mantegna hilvana una verdadera y propia declaración de amor a lo antiguo, que ahora no es más una citación de repertorio sino elemento constitutivo de la figuración, como ocurre en el *Martirio de san Cristóbal* o en el *Santo Santiago ante Herodes Agripa*.

La línea plástica y concisa, que hace resaltar los perfiles de las figuras, deriva directamente de la meditación en las obras de Donatello, pero aquí alcanza vértices de virtuosismo desconocidos en el campo de la pintura. El rigor moral de sus figuras, unido al vigor de la línea, se volverá una verdadera y propia rúbrica que acompañará al pintor en su larga actividad, que se desplegó en Mantua casi ininterrumpidamente desde 1460.

Ferrara, cruce de estilos

En Ferrara la suerte de las artes figurativas está ligada a la familia de los Este. Las personalidades de Nicolás III (1383-1441) y su hijo Leonello (1407-1450), señores de la ciudad, dominan la primera parte del siglo: amantes del *dolce stile* internacional, favorecen la llegada a la ciudad de humanistas del calibre de Guarino Veronese (1374-1460), mientras la curiosidad de Leonello y su voracidad coleccionista alimentan su vortiginoso alternar artistas y obras. Así, en los años cuarenta, se registran en Ferrara las presencias de Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455), Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471), Mantegna, Leon Battista Alberti (1406-1472), de las obras de Rogier van der Weyden (*ca.* 1400-1464) y, en 1451, también la de Piero della Francesca (1415/1420-1492). Todo gira alrededor de los encargos que hace la casa de Este, que van de las pinturas de caballete a la miniatura, de la escultura a la manufactura de tapices y productos de orfebrería, que contribuyen a crear un lazo firme con la cultura del norte de Europa. De este fervor artístico e intelectual quedan obras maestras como el *Retrato de Lionello d'Este* (Bérgamo, Accademia Carrara) realizado quizá en 1441 por Pisanello en competencia con Jacopo Bellini, o el extraordinario *Relicario* (Montalto Marche,

Humanistas en la corte de los Este

Museo Sistino Vescovile) en esmalte *ronde-bosse,* un prodigio de técnica llevado a cabo en Francia en el tiempo de Carlos V (1338-1380) e importado a Italia por el mismo Leonello.

El estilo de una señoría: la época de Borso y el Taller de Ferrara

Con el dominio de Borso de Este (1450-1471), las formas del gótico internacional, que habían correspondido plenamente a las indicaciones corteses de Leonello, son abandonadas rápidamente para ser remplazadas por un lenguaje figurativo rebuscado y expresivo, fantasioso y colorido, manifestación exclusiva del señor y su corte. Este nuevo código se muestra, con gran coherencia y uniformidad, no sólo en la pintura sino también en las otras formas artísticas, en particular en la miniatura, la primera disciplina que pone en evidencia los cambios más radicales en el plano de la expresión y de la gama cromática. En los dos volúmenes de la Biblia de Borso (1455-1461, Módena, Biblioteca Estense) confluyen no sólo la refinada elegancia de las producciones de la orfebrería y la pintura de la Europa del norte, sino también la perspectiva de la cultura renacentista italiana. Las páginas de la Biblia manifiestan, como sucederá más tarde en las amplias paredes del Salón de los Meses de Schifanoia, la presencia de diversos artistas coordinados por el genio inventivo de Taddeo Crivelli (*ca.* 1425-*ca.* 1479) y Franco dei Russi (segunda mitad del siglo XV), todos empeñados en la realización de la obra maestra que a Borso le gustaba mostrar a sus huéspedes como testimonio de su magnificencia.

Fantasía y colores

Análoga conmixtión formal caracteriza las *Musas* que Leonello había imaginado para su propio Etudio de Belfiore, cuya realización reanuda Borso, después de haber impuesto modificaciones sustanciales al proyecto; en este ciclo de capital importancia para el desarrollo del arte ferrarés, a la elegancia grácil del sienés Angelo Maccagnino (*fl.* 1439-1456), seguidor de Van der Weyden, se sobrepone la excentricidad expresiva del poliédrico Michele Pannonio (*fl.* 1415-1464). De la segunda fase de los trabajos, la de la época de Borso de Este, sobreviven la *Musa Talía* (1458-1461, Budapest, Museo de Bellas Artes), pintada por Michele Pannonio, y la *Calíope* (1458-1463) de Cosme Tura. Estas obras ponen en evidencia la ya perfecta fusión entre las volumetrías pierfrancescanas, la sugestión del destello de las piedras preciosas y la figuración fantástica colmada de decoraciones irracionales tomadas sólo parcialmente de lo antiguo. Un gusto, un furor formal y lineal que han conducido a Roberto Longhi (1890-1970) a definir esta estación como experimentalismo “Taller de Ferrara”.

El ciclo de las Musas

Muy pronto se ponen al lado de Pannonio el mismo Tura y Francesco del Cossa (*ca.* 1436-*ca.* 1478). Los dos artistas representan dos mundos casi

alternativos bajo el perfil tanto formal como operativo. Tura es el intérprete exclusivo de los proyectos decorativos estenses y el prototipo de pintor de corte que, como Mantegna en la corte de los Gonzaga en Mantua, sabe imponer su propia cifra estilística en los campos técnicos más variados, inventando un lenguaje preciosista y popular, decorativo y expresivo. A partir de 1458, año en que Borso le confiere el cargo de artista de la corte, Tura cumple frenéticamente encargos de diversísima naturaleza, de la participación a la decoración de Belfiore, a la realización de cobertores o arreos de caballo, hasta las empresas monumentales de *ca.* 1470, como las hojas del órgano de la catedral (ahora Museo de la Catedral). En las cuatro escenas, el mundo poético de Tura ya está bien definido: revitaliza las volumetrías de Piero della Francesca mediante una tensión lineal que está entre las más vivas que se puedan ver en el Cuatrocientos italiano; la atmósfera melancólica y lunar agudiza este sentido de extrañamiento y lejanía de la realidad cotidiana.

Tura y Francesco del Cossa

Muy diverso parece el itinerario de Cossa, enriquecido con las experiencias toscanas y boloñesas, que se resuelve en una pintura más seca, mórbida y plástica. Él inicia un diálogo abierto con los escultores de su tiempo, en particular con el florentino Antonio Rossellino (1427-1479), llegando a componer figuras de vírgenes y santos mediante volúmenes imponentes. Cossa se distingue de Tura además por el naturalismo incisivo y la encendida gama cromática, nacida del conocimiento directo de la luminosa pintura florentina de Domenico Veneziano (1410-1461), Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1457) y Alessio Baldovinetti (1425-1499), como lo demuestran las partes que le corresponden en el Salón de los Meses de Schifanoia.

El Salón de los Meses de Schifanoia

Acabada poco antes de que venzan los años sesenta, la decoración del salón fue encargo de Borso en persona. Verdadero monumento personal, el Salón de los Meses se lee como búsqueda en torno a la propia imagen, elaborada por Borso al aproximarse el inminente y anhelado nombramiento como duque de Ferrara. Lo prueba la estructura del ciclo, marcada por una obsesión retratista (Borso aparecía en ella 36 buenas veces) que tiene pocos paralelos en la historia del arte de la época. Ideado por el bibliotecario y astrólogo de la corte Pellegrino Prisciani (1435-*ca.* 1518), el ciclo representa un milagroso equilibrio entre el simbolismo astrológico del que estaba impregnada la cultura estense, la mitología clásica y las exigencias apologéticas personales de Borso. En el ciclo está comprometido un pequeño ejército de artistas, entre los cuales se encuentran el mismo Cossa, Gherardo da Vicenza (*fl.* 1436-1475) y el joven Ercole de' Roberti (*ca.* 1455/1456-1496). En las escenas pintadas al fresco por Cossa, como el mes de *Abril,* se aprecia un cerrado y luminoso despliegue de las formas, al que se contrapone la aceleración expresionista de las escenas de Ercole de' Roberti: la *Forja de Vulcano* deja en claro inmediatamente la voluntad de seguir y superar a Tura en el terreno de la violenta carga expresiva.

Hacia la italianización del estilo

Desilusionado por el trato económico que le dispensó el duque, Francesco del Cossa se transfiere a Bolonia, donde al parecer encuentra una clientela más atenta y un terreno fértil para sus exploraciones de la perspectiva y la luz (como en el celebérrimo *Políptico Griffoni* llevado a cabo en *ca.* 1473, junto con Ercole de' Roberti, para la basílica de San Petronio).

Pero mientras Borso se celebra a sí mismo en Schifanoia, el fin de esta etapa está a un paso de distancia. En 1471, a pocos meses de la terminación de la decoración, muere Borso. Le sucede el más austero Ercole I (1431-1505), más interesado en incidir en el rostro de la ciudad. En efecto, a partir de 1492 Ercole pone en marcha la realización del plano regulador ideado por Biagio Rossetti (*ca.* 1447-1516), quien proyecta una extensión de la ciudad hacia el norte, duplicando de golpe la superficie y poniendo de esta manera al lado de la antigua ciudad medieval la nueva ciudad renacentista, moderna y racional.

El plano regulador de Rossetti

En el ámbito de la pintura, en cambio, con excepción de Tura, que prosigue imperturbable su camino, los horizontes de referencia cambian y el carácter excéntrico e irregular comienza a deslucirse: algunos de los mayores artistas trabajan durante algún tiempo lejos de la ciudad, mientras que los más jóvenes, como el mismo De' Roberti, tienden a regularizar su propio lenguaje en dirección de esa unificación expresiva, que aspira a superar las barreras regionales, que Roberto Longhi (1890-1970) ha definido eficazmente como "italianización del estilo".

Elocuente testimonio de ello es el grandioso *Retablo de Santa María en el Puerto,* que se pintó para Rávena en 1480 y ahora se encuentra en la Pinacoteca de Brera. Es moderna la elección de la escena única que encuadra la forma del políptico. El fantasioso trono sobreelevado deja al espectador la posibilidad de indagar el paisaje en lontananza, mientras que el planteamiento de las figuras es sólido y compacto, tanto en la forma como en los movimientos: parece que un nuevo clasicismo ha hecho presa de De' Roberti, influenciado evidentemente por los retablos de altar realizados por Antonello da Mesina (*ca.* 1430-1479) y Giovanni Bellini (*ca.* 1431-1516).

El Retablo de Santa María en el Puerto

La gran era estense se cierra con esta obra. Hacia finales del siglo también Ferrara, con Lorenzo Costa (1460-1535) y Boccaccio Boccaccino (*ca.* 1465-1525), participa en la etapa "de la dulzura en la unidad de los colores" (Vasari) y de las composiciones equilibradas de marca perusina, fase que abre el camino a la Manera moderna, al Quinientos y al Renacimiento maduros.

Véase también

Historia "Las ciudades", p. 155.

Filosofía "Agrícola", p. 346.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.

URBINO EN LOS AÑOS DE FEDERICO DE MONTEFELTRO

Silvia Medde

Bajo el gobierno de Federico de Montefeltro, y en particular en los años sesenta y setenta del siglo xv, Urbino experimenta un periodo de extraordinaria fermentación cultural, a la que contribuyen ilustres eruditos y artistas. Lugar privilegiado para la expresión de las ambiciones e intereses humanistas del príncipe es la residencia erigida en el corazón de la ciudad; articulada en tres fases principales, la empresa conduce a la realización del edificio señorial más amplio y a la altura de la época.

Un condotiero humanista

Hijo natural de Guidantonio de Montefeltro (1377-1443), Federico (1422-1482) nace en Castello de Petraia el 7 de junio de 1422; transferido a Venecia como rehén a consecuencia de la paz entre el papado y el ducado visconteo de Milán, cuyo aliado era el padre, reside posteriormente en la corte de Mantua, donde recibe las enseñanzas del humanista Vittorino da Feltre (*ca.* 1378-1446). En 1437 es nombrado caballero y señor del feudo de Massa Trabaria; a consecuencia de la muerte del hermanastro, asesinado en una conjura, asume en 1444 el mando de Urbino, gobernando el ducado hasta su muerte, ocurrida en Ferrara el 10 de septiembre de 1482. Después de haber extendido su poder hasta Romaña combatiendo a los Malatesta en 1459, al año siguiente, gracias al matrimonio con Battista (1446-1472), hija de Alejandro Sforza (1409-1473), potencia su control sobre las Marcas. Federico conduce una política de buena vecindad con el rey de Nápoles y de alianza con el papado, recibiendo en 1474 el título de duque y confaloniero de la Iglesia de manos de Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471), la Orden de la Giarrettiera de manos del rey de Inglaterra y el Collar del Armiño de las del rey de Nápoles.

Un valiente hombre de armas

Habiéndose distinguido bastante joven como hombre de armas y gran condotiero, gracias a sus dotes de jefe de Estado Federico de Montefeltro

confiere gran prestigio a Urbino, incentivando entre los años cincuenta y setenta del siglo el nacimiento de un clima cultural de los más fértiles y actualizados del panorama italiano.

Hombres de letras y artistas en la corte de Urbino

Aunque jamás se formó en Urbino un grupo estable de humanistas de corte, están documentadas las relaciones de Federico con personalidades importantes; fueron privilegiadas las relaciones que tuvo con el cardenal Juan Besarión (1403-1472), Leon Battista Alberti (1406-1472) y Vespasiano da Bisticci (1421-1498). En muchas ocasiones recibe el homenaje de los eruditos, que con sus obras mucho contribuyen al nacimiento del mito del príncipe humanista que tiene la intención de cultivar, junto con el arte de la guerra, las disciplinas históricas, literarias y filosóficas, no menos que las científicas. Esto emerge de las varias biografías dedicadas a Federico, desde la "autorizada" de Pierantonio Paltroni (siglo XV) —los *Comentarios de la vida y gestas del ilustrísimo Federico duque de Urbino*—, de la que depende la mayor parte de los relatos sucesivos, a la escrita de modo autónomo por Vespasiano da Bisticci. Bastante indicativa del vasto horizonte de los intereses del duque es su rica biblioteca, una de las más importantes de la época.

Una rica biblioteca

La apertura intelectual de Federico y su emprendedor espíritu de mecenas contribuyen al florecimiento de la producción artística que, gracias a la aportación de artistas que se han formado en el ámbito de la cultura toscana, desarrolla características peculiares. Características distintivas del mundo de Urbino son el fuerte interés en la arquitectura, el sólido planteamiento de la perspectiva y el estudio de las proporciones, no menos que la capacidad descriptiva que deriva del arte flamenco, muy amado por Federico. En este contexto se formarán protagonistas de primer orden en los decenios sucesivos, como Donato Bramante (1444-1514) y Rafael Sanzio (1483-1520).

Son fundamentales las obras realizadas por Piero della Francesca (1415/1420-1492) para la ciudad de Urbino: la *Flagelación* (Urbino, Galería Nacional de las Marcas), el díptico con los *Triunfos* y los *Retratos de Battista y Federico* (Florencia, Uffizi), y sobre todo la *Sagrada Conversación,* hoy en Brera pero proveniente de la iglesia de San Bernardino. Esta última, realizada por encargo del duque entre 1472 y 1474, luego de la muerte de la consorte a causa del parto, está ambientada en un vano eclesiástico que anticipa las creaciones de Bramante. En contacto con el mundo de Urbino, Piero escribe un tratado, el *De prospectiva pingendi,* dedicado a Federico de Montefeltro, y el *Libellus de quinque corporibus regularibus,* aparecido en traducción bajo el nombre del matemático Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517), presente él también en Urbino en las mismas fechas y autor del *De divina proportione.*

La actividad de Piero della Francesca

También la producción de Fra Carnevale, llamado en el ámbito mundano Bartolomeo Corradini (¿?-1484), es expresión del clima cultural de esos años. En efecto, de él son las llamadas Tablas Barberini. Tanto el *Nacimiento de la Virgen* como la *Presentación de María en el Templo* (conservadas hoy en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y en el Museo de Bellas Artes de Boston) se desenvuelven dentro de perspectivas arquitectónicas de léxico arcaizante que recuerdan las reflexiones promovidas por el duque Federico. Al mismo ámbito pertenecen según algunos las tablas que representan ciudades ideales, la más famosa de las cuales se conserva en Urbino, en la Galería Nacional de las Marcas (las otras están en Berlín, Gemäldegalerie, Museos Estatales, y Baltimore, Galería de Arte Walters); aún anónimas, encarnan la aspiración utópica del Renacimiento a un nuevo modelo urbano.

Las Tablas Barberini

La residencia del Señor: una "ciudad en forma de palacio"

Referido por los biógrafos y respondiendo al *topos* humanista del príncipe arquitecto, el interés de Federico en la arquitectura se traduce según algunos en una participación directa en la proyección del propio palacio, que reviste un papel central en la política de autolegitimación y afirmación de su imagen y papel. La empresa extraordinaria, considerada por muchos fruto de una acción coral, en la cual se ha supuesto en el pasado el involucramiento de Piero della Francesca, transforma el viejo edificio condal (correspondiente al barrio llamado de Jole) en una moderna residencia renacentista.

Haciendo suyo el plan de reestructuración ya iniciado por el padre, Federico dirige la mirada a los modelos florentinos, muy conocidos por la vía de las relaciones con Cosme de Médici (1389-1464), y asume a su servicio a Maso di Bartolomeo (1406-*ca.* 1456), alumno de Michelozzo (1396-1472). A él le confía la dirección de la decoración de los interiores del palacio con esculturas y quizá la elaboración de un nuevo proyecto, cuya obra se habría mantenido hasta 1464.

Los modelos florentinos

A partir de esta fecha, en concomitancia con el ascenso político y la mayor disponibilidad económica de Federico, tiene inicio una segunda y más ambiciosa fase de los trabajos. En 1464 está documentada en Urbino la presencia de Leon Battista Alberti, que contribuye al giro proyectivo quizá proporcionando una consultoría sobre el agrandamiento del edificio. Para subrayar la dimensión urbana de la empresa, Baltasar Castiglione (1478-1529) habla de la residencia como de una "ciudad en forma de palacio".

Gracias a la reputación que se ganó en Mantua al servicio de los Gonzaga y en Pesaro al servicio de los Sforza, Luciano Laurana (*ca.* 1430-*ca.* 1502) es llamado para que se ocupe de los trabajos. Experto también en arquitectura militar, interpreta las necesidades de renovación del conde:

Luciano Laurana

si las cuatro alas colocadas alrededor del cortil central se conforman con la tipología de los palacios Médici en Florencia y Piccolomini en Pienza, otras características del palacio de Urbino —la presencia de un jardín colgante y la organización planimétrica— se derivarían más bien del Palacio Venecia de Roma, que aún debía ser erigido por encargo papal. Laurana interviene en la definición del frente occidental del palacio, el llamado de las torrecillas, que, asomado hacia el valle, había sido pensado como fachada principal. Modelado en el recuerdo de la entrada de Castel Nuovo en Nápoles, alcanza un interesante equilibrio entre elementos fortificados, típicos de la residencia señorial, y apertura hacia el paisaje, que se ha de reducir más bien a los refinados intereses humanistas del cliente.

La tercera fase de los trabajos

Aunque condecorado en junio de 1468 con la licencia de superintendente de los trabajos —un extraordinario reconocimiento del papel social del arquitecto, que revela además las competencias de Federico en el asunto—, Laurana es despedido en 1472, quizá a causa de la interrupción de los trabajos debida a la muerte prematura de Battista Sforza. Protagonista de la nueva fase de la obra, inaugurada en 1474 a consecuencia de las renovadas fortunas de Federico, es el sienés Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). Pintor y escultor, además de arquitecto e ingeniero militar e hidráulico, a su intervención se debe la sistematización de la fachada para que dé a la plaza y, según algunos, la del cortil cuadrangular con arcadas sobre columnas, quizá ya edificado por su predecesor pero perfeccionado en la solución de ángulo que lo vuelve el ejemplo más coherente y armonioso de la época. Francesco di Giorgio Martini recibe también el encargo de proyectar el mausoleo a planta circular que Federico quería erigir para sí dentro del palacio (jamás realizado), rehacer la catedral, construir la iglesia de San Bernardino (en la cual el duque fue sepultado), no menos que algunas arquitecturas fortificadas, puestas para controlar y defender el Estado feltresco (se recuerdan las de Sassocorvaro, San Leo, Cagli).

Francesco di Giorgio Martini

El estudio de Federico

A Martini le podría corresponder también la dirección de los trabajos de decoración de los interiores del palacio, del que fue importante protagonista el escultor y arquitecto milanés Ambrogio Barocci (siglo XV). Junto con los espacios dedicados a la capilla del Perdón y al pequeño templo de las Musas, representativo de la coexistencia, típicamente renacentista, de la dimensión profana, conectada con la recuperación de la cultura clásica, con la cristiana,

el ambiente que mejor ilustra las aspiraciones culturales de Federico es el estudio al que solía retirarse. Ubicado en el barrio de las torrecillas, estaba embellecido por decoraciones pictóricas e incrustaciones ligadas entre sí por un juego de referencias semánticas en clave encomiástica. El proyecto iconográfico refleja el deseo del conde de conciliar, según la lección transmitida por las fuentes antiguas, la vida activa, propia de la dimensión guerrera y de la administración de la justicia, con la contemplativa, típica en cambio de la especulación intelectual. Indicativos en este sentido son los retratos en los cuales el duque está representado adornado de símbolos relativos a las dos esferas: el hecho en incrustación que aún se conserva en el Estudio y el pintado sobre tabla de la Galería Nacional de las Marcas (Urbino), obra según algunos de Pedro Berruguete (1450/1455-*ca.* 1504), según otros de un maestro italiano anónimo. En el Estudio estaban colocados 28 retratos de hombres ilustres, concebidos, según una antigua tradición literaria, como *exempla* que seguir. Atribuidos al pintor flamenco Giusto di Gand (*fl.* 1460-1475), que se vale de la colaboración de Pedro Berruguete, las pinturas fueron arrancadas y desarticuladas en el curso del Seiscientos para terminar siendo adquiridas por el Museo del Louvre de París. En cambio, aún se encuentra en el lugar el paramento lignario incrustado. Realizado quizá sobre diseño de Francesco di Giorgio Martini en el taller florentino de Baccio Pontelli (*ca.* 1450-1492), también él en Urbino en 1479, representa mediante ilusionismo una serie de objetos (libros, instrumentos científicos y musicales, armas de ataque y defensa) conectados con los intereses cultivados por Federico. Por los significados que encierra, el virtuosismo de la perspectiva y la meticulosidad flamenca de las representaciones, el Estudio es una síntesis emblemática de la cultura de la Urbino de aquellos años.

Vida activa y vida contemplativa

Los retratos de hombres ilustres

Véase también
Ciencia y tecnología “Leonardo da Vinci”, p. 417.
Artes visuales “Piero della Francesca”, p. 652; “Donato Bramante”, p. 752.

MANTEGNA Y LA MANTUA DE LOS GONZAGA

Stefano Pierguidi

Andrea Mantegna, en Mantua desde 1460, trabaja durante tres generaciones en el círculo de los duques Gonzaga. Una extraordinaria pasión por lo antiguo es lo que crea comunidad de intereses y valores entre pintor y quienes le hacen encargos: circundado por la colección de mármoles

de sus señores, y por las esculturas de bronce del escultor Pier Jacopo Alari Bonacolsi, llamado **el Antiguo**, *Mantegna da vida a los* **Triunfos de César**, *las más convincentes reevocaciones del mundo clásico de toda la pintura cuatrocentista. Y participa como protagonista en la decoración pictórica del célebre estudio de Isabel de Este.*

Mantegna y Mantua antes de 1460

Nacido en Isola di Carturo, cerca de Padua, en 1442, Mantegna (*ca.* 1431-1506) entra jovencísimo en el taller que Francesco Squarcione (1395-1468) tiene en Padua, en el que tiene la posibilidad de estudiar relieves antiguos y modelos sacados de la escultura romana. Desde los años cuarenta del siglo XV, con las estancias en ella de Donatello (1386-1466), Paolo Uccello (1397-1475) y Fillippo Lippi (*ca.* 1406-1469), Padua es la cabeza de puente para que el Renacimiento toscano penetre en el norte de Italia. La decoración de la capilla Ovetari de los Agustinos, iniciada en 1448 por un nutrido equipo de pintores, entre los que se encontraba el mismo Mantegna, y terminada autónomamente por éste en 1457 (el conjunto fue destruido en gran parte durante los bombardeos de 1944), marca la llegada del artista a la madurez, cuya fama llega a Mantua ya en 1456. Desde la época de Juan Francisco Gonzaga (1395-1444) —en 1432 recibe el título de marqués de manos del emperador Segismundo de Luxemburgo (1368-1437)—, Mantua es un centro de cultura humanista gracias sobre todo a la escuela que en ella tiene el humanista Vittorino da Feltre (*ca.* 1378-1446). En 1439 se recuerda a Pisanello (*ca.* 1395-*ca.* 1455) como *familiare* en la corte de Juan Francisco, para quien pinta al fresco el inacabado ciclo de tema caballeresco en los primeros años cuarenta en la Corte Vieja del Palacio Ducal. Ludovico III Gonzaga (1414-1478), educado en la escuela de Vittorino, encarga en 1447 a Pisanello una medalla conmemorativa del padre. A ejemplo de los modelos romanos, como las otras que llevó a cabo el artista para los Visconti, los Sforza y los Este, la medalla de Juan Francisco constituye un testimonio precoz de los intereses de los Gonzaga por la antigüedad.

Una fama precoz

En 1459 Leon Battista Alberti (1406-1472) llega a Mantua, donde deja los proyectos para las iglesias de San Sebastián y San Andrés. Esta última iglesia, cuya construcción se inicia sólo en 1472, es la expresión más madura del retorno programático a lo antiguo que está en el centro de la reflexión teórica albertiana.

Entre 1456 y 1459 Mantegna, comprometido en Padua en llevar a cabo el retablo para el altar mayor de San Zeno de Verona, procrastina su partida a Mantua, a donde Ludovico lo invita repetidas veces; en 1460, el artista se establece definitivamente en la ciudad, aceptando el cargo de pintor de la corte, que virtualmente le impide aceptar cualquier

En Padua, luego en Mantua

otro cargo. El papel que Mantegna desempeña en Mantua tiene un paralelo al que Cosme Tura (*ca.* 1430-1495) tiene desde 1458 en la corte de Borso de Este (1413-1471) en Ferrara, pero sigue siendo sustancialmente un caso único en el Cuatrocientos por la vastedad y el carácter excepcional de las empresas llevadas a término por el artista para sus mecenas en un lapso de tiempo de casi 50 años.

La *Cámara de los Esposos*

El primer encargo que Mantegna recibe en Mantua es la decoración de la capilla del Castillo de San Jorge (1460-*ca.* 1465), desmembrada ya en el Quinientos, a la que se ha de reconducir el *Tránsito de la Virgen* (hoy en el Museo del Prado), donde la vista que se abre al fondo representa el puente de San Jorge que atraviesa la laguna que forma el Mincio a las puertas de Mantua.

Pero el encargo más importante realizado para Ludovico es la llamada *Camera Picta,* conocida como *Cámara de los Esposos,* pintada al fresco entre 1465 y 1474 en el Castillo de San Jorge. La habitación, cuadrada, tiene un efecto ilusionista que prolonga las dimensiones sea de las paredes que de la bóveda. Esta última se abre a un cielo azul a través de un óculo central que finge ser una balaustrada de la que se asoman algunas mujeres y donde juegan amorcillos vistos en un escorzo extraordinariamente atrevido. En los lagunares del artesonado circunstante una rica decoración con guirnaldas ficticias y racimos enmarca ocho medallones con los retratos de los Césares, mientras que en las enjutas sobre los lunetos de las paredes hay relieves de mármol ficticios sobre fondo en mosaico que representan episodios mitológicos. El conjunto decorativo constituye un elocuente testimonio del amor a lo antiguo que tienen los Gonzaga y Mantegna mismo. Las cuatro paredes son tratadas como una galería continua, rimada por columnas adosadas que sostienen los capiteles sobre los cuales está colocada la bóveda. Las paredes están protegidas con cortinas de cuero ficticias, que al norte y al oeste se abren para mostrar escenas de la vida de la corte. Célebre es sobre todo la representación de Ludovico, de su esposa Bárbara de Brandemburgo (1422-1481) y de su séquito en la pared norte, pintada casi enteramente al fresco en seco sobre mampostería. Aquí el ilusionismo toca vértices extraordinarios para esos tiempos, dejando que los tapetes caigan en el espacio de la estancia misma, con la chimenea que marca la línea del pavimento del piso de la sala, a la que se accede a través de una escalera representada a la derecha, y el hombre que, apoyándose en la pilastra central, parece ocupar el mismo espacio que el espectador. Mantegna podría haber puesto en escena un momento muy preciso de la vida de sus clientes, pero ya en el siglo XVI le cuesta trabajo identificar el episodio. Ludovico acaba de recibir un comunicado que le ha llevado el mensajero que llega por la

El amor a lo antiguo

El ilusionismo

izquierda: es el breve pontificio que le comunica el nombramiento como cardenal de su segundo hijo, Francesco (1444, 1483), ¿a su vez retratado en la pared oeste de la *Cámara*? Sobre la puerta que está en el centro de la pared oeste algunos amorcillos alados sostienen la inscripción latina con la fecha que marca el término de los trabajos y la dedicatoria a quienes hicieron el encargo: Mantegna indica la decoración de la *Cámara* como OPUS HOC TENUE, o sea, una obra "modesta" *(tenue),* pero quizá también "fina". Algunos centímetros adelante, entre los racimos ficticios de una columna, el artista introduce orgullosamente su autorretrato.

Mantegna y la relación con la Antigüedad

El 23 de septiembre de 1464 Mantegna, junto con tres amigos que se habían vestido festivamente como hombres de la Antigüedad, entre los cuales estaba el humanista Félix Feliciano (1433-*ca.* 1480), que nos ha dejado una descripción del paseo, se embarca para hacer una excursión a las orillas del lago de Garda con la esperanza de descubrir augustos vestigios de la romanidad, en particular de esas inscripciones preciosas ávidamente coleccionadas desde el Trescientos en el área de Padua. El episodio es un emblema de la pasión por la Antigüedad que caracteriza a la clientela perteneciente a la corte de los Gonzaga y la larga carrera de Mantegna.

Cuando muere Ludovico en 1478 su hijo Federico se convierte en el tercer marqués de Mantua. Probablemente, con motivo de las nupcias que en 1481 contrae Clara (1464-1503), hija de Federico, es cuando Mantegna pinta el *San Sebastián,* hoy en el Louvre, *tour de force* de su cultura de anticuario. El santo está ligado a las ruinas de un edificio clásico ricamente decorado, y apoya sus pies sobre fragmentos de entablamentos y relieves; a sus espaldas se encuentra la vista de una ciudad que creció sobre las ruinas clásicas, con una puerta que asemeja más bien un arco triunfal.

Mantegna no tiene un conocimiento filológico de la romanidad: la suya es una reevocación intuitiva de la grandiosidad de los antiguos que se nutre de sugestiones ante todo literarias o de las fuentes visuales de segunda mano que estaban disponibles en el área de Padua. En efecto, el pintor va por primera vez a Roma apenas en 1488 para efectuar la decoración de la capilla de Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) en el Palacete del Belvedere del Vaticano, un conjunto enteramente perdido a finales del siglo XVIII. A excepción de un dibujo de discutida atribución, nada atestigua que Mantegna haya realizado en Roma copias de lo antiguo, ni el estilo del pintor parece resentir de una manera evidente cuanto puede ver en la ciudad.

Para confirmarlo están sobre todo los nueve grandes lienzos que representan los *Triunfos de César* y que Mantegna ejecuta en un lapso de tiempo más bien amplio, entre 1486 y 1505: iniciadas antes viajar a Roma, las pinturas

no revelan ningún giro radical en su lenguaje. Quien encarga el ciclo es probablemente Francisco II (¿?-1519), marqués desde 1484, aunque es imposible excluir la posibilidad de que la empresa ya hubiera sido iniciada por Ludovico. También se discute el destino originario de los lienzos: expuestos al menos desde 1521 en el Palacio de San Sebastián, que parece construido expresamente para acogerlas, en 1501 algunas habían sido empleadas también como decoraciones temporales de un aparato teatral, como si se tratara de tapices. A atestiguar de inmediato el carácter excepcional de la empresa está la noticia de que en 1486 Ercole de Este (1431-1505), huésped en Mantua, interrumpe una excursión al Mincio para "ir a ver los *Triunfos de César* que está pintando Mantegna: los cuales le complacieron mucho". Durante todo el Quinientos los lienzos son la joya de las colecciones de arte de Mantua, las más amplias, preciosas y célebres de Europa. A la vigilia del saqueo de la ciudad en 1629-1630, el ciclo fue adquirido en bloque por Carlos I de Inglaterra (1600-1649), y hoy se conserva en una galería del palacio de Hampton Court. El tema representado es el triunfo de César sobre los galos: Mantegna se sirve de fuentes literarias, primera de todas la *Roma triumphans* de Flavio Biondo (1392-1463), publicada precisamente en Mantua en 1472, pero incluye también la descripción de armas y trofeos a la antigua que son fruto de su fantasía. La convicción con la que el artista recrea el desfile triunfal es tal que disfraza toda inexactitud: los *Triunfos* son el más grandioso intento que hace la pintura cuatrocentista por devolverle vida a lo antiguo, y su fama no fue absolutamente minada por las conquistas y los progresos de la "manera moderna" de principios del siglo XVI, llegando intacta a las páginas de las *Vite* de Giorgio Vasari (1511-1574).

Los Triunfos de César

Los bronces del *Antiguo*

Hijo de la floreciente cultura anticuaria de Mantua es Pier Jacopo Alari Bonacolsi (*ca.* 1460-1528), quien, después de una formación como orfebre y una actividad inicial de medallista, se especializa como autor de pequeños y refinados bronces al estilo de los que se realizaban en la antigüedad. Ya en 1479 el artista firma como "ANTI", o sea, *el Antiguo,* sobrenombre con el que se le sigue conociendo hasta el día de hoy. Trabaja casi exclusivamente para los Gonzaga, llegando a ser además su consultor en las adquisiciones y restauraciones de las antigüedades en virtud de la experiencia adquirida en Roma. Aquí trabaja en 1495 para Alejandro VI Borgia (1431/1432-1503, papa desde 1492), y en 1497 Francisco II lo manda nuevamente a Roma con el encargo de buscar piezas antiguas para enriquecer la colección de su mujer, Isabel de Este (1474-1539), desposada en 1490. De *ca.* 1498 es el *Apolo del Belvedere,* réplica de la célebre estatua encontrada en Roma a finales del siglo. Esta estatua en bronce es conocida en varios ejemplares, uno de

Consultor de los Gonzaga

los cuales fue realizado para el obispo Ludovico Gonzaga, principal cliente del *Antiguo*. Los que elaboró para Ludovico son generalmente los ejemplares más sofisticados de la producción del *Antiguo,* que emplea la plata para dar luminosidad a los ojos y el oro para rematar algunas partes. Con respecto a los bronces que *el Riccio* (*ca.* 1470-1532) ejecuta contemporáneamente en Padua para una clientela culta, ligada a la universidad, que representan a veces temas inusuales, los del Antiguo, a menudo sólo copias de obras antiguas (como *El niño de la espina*), se distinguen antes que nada por el cuidado y el esmero con que los ejecuta. En 1519 Isabel le pide a Bonacolsi la copia de todas las creaciones llevadas a cabo 20 años antes para el obispo Ludovico: el artista realiza al menos ocho copias, pero todas privadas de los acabados en oro y plata.

Una clienta excepcional: Isabel de Este

Isabel es una figura clave del coleccionismo mantuano. En el castillo de San Jorge la marquesa consigue dos espacios destinados a la conservación y exposición de las obras de arte: el estudio, decorado con pinturas modernas, y la gruta, colmada de antigüedades.

Isabel se mantiene continuamente al día a través de sus agentes en Roma, donde en 1502 adquiere el célebre *Cupido durmiente* esculpido por Miguel Ángel (1475-1564) alrededor de 1495 y vendido en Roma como pieza genuinamente antigua (la obra está perdida).

El retrato leonardesco

En 1499-1500 Leonardo (1452-1519), huyendo de Milán después de la caída de Ludovico *el Moro* (1452-1508), reside en Mantua y retrata a la marquesa en un dibujo del cual extrae luego el pequeño cartón del Louvre, que quizá debería haber sido puesto en pintura. A Leonardo, que en el curso de su estancia en Milán ha realizado retratos de extraordinaria modernidad, la marquesa le impone probablemente un modelo preciso, la medalla que su escultor de corte, Gian Cristoforo Romano (*ca.* 1470-1512), ha ejecutado en 1498 (Viena, Museo de Historia del Arte), y que la retrata rígidamente de perfil.

Una clienta exigente

Isabel es una clienta exigente, pero también inconstante: la larga vicisitud de la decoración del estudio es iluminadora (todas las pinturas se encuentran hoy en el Louvre). La marquesa madura hacia 1495 el proyecto de adornarlo con cinco o seis lienzos que encargar a los mayores pintores de Italia en ese tiempo, y después de haber obtenido de Mantegna el espléndido *Parnaso,* se dirige a Giovanni Bellini (*ca.* 1431-1516) para obtener un lienzo que poner al lado del de Mantegna. Pero el viejo maestro veneciano, temiendo quizá una confrontación con el cuñado, bastante más hábil que él en la pintura de temas mitológico-alegóricos, da largas al asunto y acaba por no llevar a cabo nada. La negociación con Perugino

(*ca.* 1450-1523) es asimismo extenuante, y concluye sólo en 1505 con la no exaltante *Batalla entre Amor y Castidad.* El pintor se atiene a las minuciosas instrucciones iconográficas que le envió un docto humanista de la corte mantuana, Paride da Ceresara (siglos XV-XVI) —se trata del más antiguo programa iconográfico escrito que haya llegado hasta nosotros—, pero no logra infundirle ningún pathos a la que debía ser una lucha encendida. Isabel, por una parte, insiste a fin de que los pintores se atengan a sus indicaciones; por otra, está dispuesta a ceder con tal de obtener algo de Bellini o quizá incluso de Rafael (1483-1520), a quien la marquesa se dirige en 1515, cuando el ciclo aún no está terminado. Después de tantos intentos en varias direcciones, la marquesa termina por mantener en el estudio sólo a tres pintores: Mantegna, que lleva a cabo también la *Minerva expulsa a los Vicios del jardín de la Virtud* (1502), Perugino y Lorenzo Costa (1460-1535). Este pinta la *Coronación de una poetisa* (1506) y, una vez que se ha establecido en Mantua como pintor de la corte, lleva a término una tela que Mantegna dejó inacabada (*El reino de Como, ca.* 1511). En 1519, a la muerte del consorte, Isabel transfiere sus apartamentos y sus colecciones a la Corte Vieja, y al inicio de los años treinta lleva finalmente a término la decoración de su estudio con las dos *Alegorías de la Virtud y del Vicio* encargadas a Corregio (*ca.* 1489-1534). Un programa, pues, centrado todo en la contraposición entre Virtud y Vicio y en la autocelebración de la marquesa como patrona de las artes, de la música en particular. El *Parnaso,* con Venus-Isabel que observa desde arriba a las Musas que danzan al compás de las notas de la lira de Apolo, es la obra paradigmática de todo el ciclo, y muestra que el anciano Mantegna es capaz todavía de interpretar correctamente los pedidos de la clientela gonzaguesca.

Venus-Isabel

Véase también
Historia "Las ciudades", p. 155.
Filosofía "La política en la corte y el soberano ideal: distintas visiones del poder antes de Maquiavelo", p. 351.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.

VENECIA ENTRE TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

PAOLO ERVAS

El estilo renacentista de la Italia central llega de Padua a Venecia a través de la influencia de Andrea Mantegna. En los talleres de Jacopo Bellini

y Antonio Vivarini se forman los artistas que caracterizan la pintura veneciana del Cuatrocientos: Gentile y Giovanni Bellini, Bartolomeo y Alvise Vivarini. A éstos se añade un pintor de tierra adentro: Giovanni Battista Cima da Conegliano.

JACOPO BELLINI Y ANTONIO VIVARINI

El estilo renacentista llega al Véneto procedente de la Florencia de Masaccio (1401-1428), Brunelleschi (1377-1446) y Donatello (1386-1466), y experimenta su primera formulación no en la ciudad de la laguna, sino más bien en Padua. Donatello reside en esta ciudad durante 10 años (1444-1453), dejando en ella importantes testimonios como el altar de bronce de la basílica de San Antonio y el monumento ecuestre dedicado al Gattamelata y colocado en el espacio que mira al edificio sagrado. Este lenguaje, de un realismo a veces crudo, es de fundamental importancia para Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1505), el primer artista renacentista del norte de Italia. En él el estilo donatelliano logra una síntesis con la cultura humanista de la ciudad, nutrida por el antiguo estudio universitario.

La persistencia de la cultura bizantina

Venecia, en cambio, no parece aprovechar las ocasiones de encuentro con el nuevo lenguaje que constituyen la presencia en la ciudad de Paolo Uccello (1397-1475) entre 1425 y 1430 y la breve estancia de Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1457) en 1442. Otro motivo de resistencia era ciertamente la persistencia de la cultura bizantina, cuyo preciosismo y abstracción se hallan todavía en el lenguaje gótico tardío de Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471) y Antonio Vivarini (*ca.* 1420-ante 1484), las dos personalidades artísticas más destacadas. En circunstancias diversas, estos dos artistas entran, en diversas circunstancias, en contacto con Mantegna.

El primero trata de promover una asociación entre el artista y su propio taller, en el que están involucrados sus hijos Gentile (*ca.* 1430-1507) y Giovanni (*ca.* 1431-1516), haciendo que en 1453 despose a la hija Nicolosia. El segundo, en cambio, da inicio entre 1447 y 1450, junto con su socio Giovanni D'Alemagna (1411-1450), a la decoración de la bóveda de la capilla Ovetari en la iglesia patavina de los Ermitaños de san Agustín en la que se manifiesta el genio precoz de Andrea Mantegna. Sea Jacopo Bellini que Antonio Vivarini no saben reaccionar de modo adecuado al impacto con el nuevo lenguaje renacentista.

Su modo de posicionarse es sustancialmente opuesto: Jacopo, a través de su interés en el mundo clásico, actualiza su estilo, si bien tímidamente, siguiendo esas novedades —da testimonio de ello la *Virgen con el Niño que bendice* (Lóvere, Galería Tadini), más plástica y naturalista, con el libro en primer plano utilizado para sugerir la dimensión espacial. Antonio Vivarini,

en cambio, parece endurecerse en posiciones conservadoras con una superabundancia de elementos decorativos y rigidez de las figuras.

Gentile Bellini

Paralelamente a la renovación de la pintura véneta iniciada por Giovanni Bellini, también Gentile, el hermano de mayor edad, acoge alguna de las novedades patavinas. Junto con Vittore Carpaccio (*ca.* 1465-1526) cultiva una vena narrativa típicamente veneciana. Esta se diferencia de los ejemplos análogos que da la Italia central por el soporte (grandes lienzos y no frescos, dadas las condiciones climáticas de la ciudad), por el desarrollo en friso de las escenas a lo largo de las paredes y, sobre todo, por estar destinadas no a las iglesias sino a las confraternidades laicas puestas bajo el control directo de la República. Esto trae consigo que los temas de carácter religioso tengan a menudo la connotación de implicaciones sociales, a veces de propaganda política que celebra las instituciones de la Serenísima. El más importante de estos ciclos, el que decoraba la Sala del Maggior Consiglio del Palacio Ducal, se ha perdido, destruido por un incendio ocurrido en 1577 poco después de ser terminado.

De los ciclos narrativos de Gentile Bellini se conservan sólo los ejecutados entre finales del siglo XV y los primeros años del XVI para dos de las mayores confraternidades venecianas: la Escuela Grande de San Juan Evangelista *(Milagros de la reliquia de la Vera Cruz),* la Escuela Grande de San Marcos (siete escenas de la vida del santo). Inconcluso a su muerte, este segundo ciclo es llevado a término por el hermano Giovanni y otros artistas. En el gran lienzo con la *Procesión en la Plaza de San Marcos* (Venecia, Galería de la Academia) para la primera de las dos Escuelas, fechada en 1496, Gentile muestra su habilidad para desplegar el carácter coral de la escena, dentro del cual el evento milagroso desaparece casi por completo.

Carácter coral y armonía de la sociedad veneciana

El artista representa una sociedad veneciana gobernada por la armonía, en la que cada clase social desfila ordenadamente en la Plaza de San Marcos, y se distingue por la capacidad de crear una representación creíble y al mismo tiempo idealizada de la ciudad.

Gentile Bellini es también retratista. En 1479 es invitado a Constantinopla como miembro del séquito de una misión diplomática ante la corte del sultán Mahoma II (1432-1481). El retrato del sultán realizado por Gentile se conserva en la Galería Nacional de Londres. Su habilidad de retratista reside en la capacidad de caracterizar con agudeza la fisonomía, reproducida a través de detalles naturalistas, que sin embargo no impide conferir a la figura de perfil un desapego icástico, como el *Retrato del dogo Giovanni Mocenigo* (Venecia, Museo Correr).

Gentile Bellini retratista

Bartolomeo y Alvise Vivarini

En el campo de la pintura religiosa emergen como protagonistas Bartolomeo (*ca.* 1430-post 1491) y Alvise Vivarini (*ca.* 1445-1505).

Bartolomeo es el primero que propone a mediados de los años sesenta un modelo de retablo de altar en forma de conversación sagrada dentro de un espacio unificado (*Virgen con el Niño y santos* de 1465, Nápoles, Museo de Capodimonte), anticipándose a Giovanni Bellini.

Rasgos góticos tardíos

Sin embargo, la persistencia de los rasgos góticos tardíos parece evidente en la falta de coherencia espacial, además de la diversa escala de magnitud de la Virgen con el Niño, mientras que aquí es sólo un pretexto decorativo la gala de elementos tomados de lo antiguo que caracteriza a Mantegna.

Alvise Vivarini, hijo de Antonio y sobrino de Bartolomeo, logra conciliar, en el periodo más feliz de su producción artística, las formas incisas y esmaltadas tomadas de Bartolomeo con las novedades introducidas en la región de la laguna por Antonello da Messina (1429/1430-1479), al que no dejará de mirar con constante interés.

Véanse los retratos, como el del gentilhombre firmado y fechado 1497 (Londres, Galería Nacional), y los retablos de altar como el que antes estaba en Berlín (Museo Kaiser Friedrich, destruido en 1945), que recuerda la obra maestra llevada a cabo por Antonello en 1474 para la iglesia veneciana de San Casiano (Viena, Museo de Historia del Arte). Alvise propone, además, algunas soluciones iconográficas innovadoras como en la *Resurrección* para la iglesia veneciana de San Giovanni in Bragora (1497-*ca.* 1498).

Giovanni Battista Cima da Conegliano

Sobre el altar mayor de la iglesia veneciana de San Giovanni en Bragora campea también el retablo realizado por Giovanni Battista Cima da Conegliano (*ca.* 1459-1517/1518), que representa el *Bautismo de Cristo,* en el que el clasicismo de las figuras y el bellísimo paisaje en profundidad dan vida a uno de los textos figurativos más altos a los que llegó la pintura veneciana de finales del siglo XV. Posterior de pocos años es otro retablo que representa a *San Juan Bautista y cuatro santos,* realizado por encargo de la familia Saraceno dal Zio para el primer altar que se encuentra a la derecha de la Virgen del Huerto. El artista aprovecha inteligentemente la posición descentrada

La renovación de la conversación sagrada

de la pintura, ambientando las figuras en una construcción arquitectónica en ruinas que, orientándose diagonalmente hacia el ingreso, concuerda con el punto de vista de quien entra en la iglesia. Cima da Conegliano es el artista que renueva mayormente, en el curso de

los años noventa del siglo XV, la tipología de la conversación sagrada, precediendo a Giovanni Bellini en la subordinación del elemento arquitectónico a la ambientación naturalista, hasta abolirlo por completo en la *Virgen con el Niño entre los santos Jerónimo y Ludovico de Tolosa* (Venecia, Galería de la Academia).

La compacta volumetría de las figuras y la luz límpida y clara hacen de él uno de los artistas más seductores del primer Renacimiento veneciano, pero lejos todavía del nuevo clasicismo quinientista de Giorgione (1478-1510).

Véase también
Historia "Las ciudades", p. 155.
Ciencia y tecnología "La política sanitaria en las ciudades italianas. Colegios y diputaciones, cuarentena y farmacopeas", p. 387.
Artes visuales "Giovanni Bellini", p. 723; "Vittore Carpaccio", p. 728.

GIOVANNI BELLINI

PAOLO ERVAS

El exordio de Giovanni Bellini está influido por la cultura gótica tardía del padre, de quien muy pronto se emancipa siguiendo la estela de las pinturas de Andrea Mantegna y las esculturas patavinas de Donatello. Su delicado lirismo, que abraza a la vez a ser humano y naturaleza, experimentará un nuevo desarrollo con la llegada de Antonello da Messina a Venecia entre 1475 y 1476. Al inicio del siglo XVI Bellini sabrá captar pronto las novedades de la pintura de Giorgione.

LOS COMIENZOS EN EL TALLER DE SU PADRE

Giovanni Bellini (*ca.* 1431-1516), hijo del pintor gótico tardío Jacopo Bellini (*ca.* 1400-1470/1471), cabeza de un consolidado taller artístico del que forma parte también el hermano mayor Gentile (*ca.* 1430-1507), es el indiscutido protagonista de la pintura veneciana del primer Renacimiento.

Ejemplo raro de longevidad artística, ha sabido renovarse continuamente en el transcurso de los años.

Sus comienzos tienen lugar bajo la égida del padre, que lleva a cabo una primera, cauta apertura al nuevo lenguaje renacentista del Cuatrocientos. Sin embargo, las dos características fundamentales del Renacimiento, el

descubrimiento de lo antiguo y la observación de la naturaleza, Jacopo las desarrolla todavía con una sensibilidad gótica tardía, en clave decorativa y fantástica. La influencia del padre sobre su hijo se ejercerá, más que a través de las obras pictóricas, mediante el patrimonio de sus dibujos, que hoy se conservan en dos volúmenes en el Louvre de París y en la Galería Nacional de Londres. De estos dibujos Giovanni tomará su punto de arranque para algunas pinturas juveniles.

En la primera obra conocida del artista, el *San Jerónimo en el desierto* (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts), firmada, la dependencia de los modos del padre parece evidente en la grácil figura del santo y en la estilizada del león, cuya melena se riza con un efecto ornamental semejante a cuanto vemos en un dibujo de Jacopo de la colección parisina. Nueva, en cambio, es la vibrante materia pictórica que caracteriza el horizonte envuelto en la luz del crepúsculo.

San Jerónimo en el desierto

La evolución juvenil

El progresivo acercamiento de Giovanni Bellini al arte de Andrea Mantegna (*ca.* 1431-1506), quien se ha vuelto su cuñado en 1453 después del matrimonio con Nicolosia, hermana del artista veneciano, determina un primer momento importante de su maduración artística.

Una vocación naturalista

El rigor clasicista de Mantegna, al que se añade la reflexión sobre las esculturas de Donatello (1386-1466) en Padua, se conjuga en Bellini con una innata vocación naturalista.

La influencia de la pintura áspera y perspectiva de Mantegna se capta en la *Oración en el huerto*. Inspirado en parte en un dibujo del padre, el cuadro ha sido confrontado con la versión del mismo tema realizada por Andrea Mantegna: en Bellini, las figuras son significativamente más pequeñas respecto del paisaje, en cuyo horizonte resalta una admirable reproducción de la luz del crepúsculo.

A esta fase de la primera madurez, entre los años cincuenta y sesenta del siglo XV, pertenecen diversas obras destinadas a la devoción privada, una tipología que va a constituir una parte relevante de la producción artística de Giovanni Bellini y cuyos modelos iconográficos tendrán una larga difusión también fuera de Venecia, en particular la *Virgen con el Niño* y el *Cristo muerto en el sepulcro*.

El primer tema está puesto en continuidad con los modelos del taller paterno y de los Vivarini, mientras que el segundo, como resulta evidente en el *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* (Venecia, Museo Correr), se inspira en los relieves donatellianos para la iglesia del Santo en Padua, cuyo intenso pathos dramático Bellini va a sustituir progresivamente con una entonación más lírica y vehemente.

En los inicios de los años setenta Bellini llega a una visión clasicista más madura. Véase el retablo para el altar mayor de la iglesia de San Francisco en Pésaro con la *Coronación de María entre los santos Paulo, Pedro, Jerónimo y Francisco* (Pésaro, Museo Cívico; el cimacio con el *Embalsamamiento de Cristo* se conserva en la Pinacoteca Vaticana). El punto de vista rebajado confiere monumentalidad a las figuras, mientras que el espacio es escandido por la rigurosa definición del trono de mármol, que enmarca también al paisaje de fondo.

Del lirismo al clasicismo

La conciencia de los propios medios expresivos lleva a Bellini a confrontarse en esos mismos años con un nuevo modelo de retablo de altar, el de la sagrada conversación en un espacio unificado, siguiendo el ejemplo de Piero della Francesca (1415/1420-1492) en el retablo de la Pinacoteca de Brera.

La relación con Antonello da Messina

Entre 1475 y 1476 Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479) reside en la ciudad de la laguna, estimulando una evolución ulterior del lenguaje de Bellini. La calidad de la luz de la pintura de Antonello, debida también al uso de la técnica al óleo hasta entonces poco practicada, la nítida espacialidad de derivación pierfrancescana y la habilidad en el retrato, son asimiladas por el pintor veneciano determinando una renovación de la pintura de la ciudad de la laguna.

El retablo de altar que Antonello realiza para la iglesia veneciana de San Casiano, del que se conservan solamente tres fragmentos en el Museo de Historia del Arte de Viena, desarrolla, en base a cuanto se ha logrado reconstruir del original, el modelo de la conversación sagrada en un espacio arquitectónico unificado con resultados inéditos en el plano luminístico-espacial.

Nuevos resultados luminístico-espaciales

Basado en estas premisas, Bellini realiza la obra maestra para la iglesia veneciana de San Giobbe, que representa a la *Virgen con el Niño entre los santos Francisco, Juan Bautista, Job, Domingo, Sebastián y Luis de Tolosa* (Venecia, Galería de la Academia). El retablo se convierte en un modelo normativo para numerosas obras de tema análogo. De planteamiento monumental, ahora parcialmente disminuido de la curvatura, el retablo estaba colocado originalmente dentro de un altar de mármol, todavía existente, con el cual constituía un perfecto acorde con los elementos arquitectónicos de la cornisa esculpida, formando así una contigüidad engañosa entre espacio real y espacio pintado. Esta obra se ponía en relación con la arquitectura real de la iglesia, sirviendo como elemento de armonización del ambiente al equilibrar el espacio de la capilla que se asoma, al lado opuesto de la nave. De este modo la representación ya no está fuera del espacio y tiempo reales como en los antiguos polípticos, sino que

El retablo y la arquitectura del espacio

parece desarrollarse aquí y ahora, ante los ojos del fiel. También cuando Bellini tenga que regresar al uso de la tipología más arcaica del tríptico, como en la *Virgen con el Niño y los santos Nicolás de Bari, Pedro, Marcos y Benito* (Venecia, iglesia de Santa María Gloriosa de los Frari), firmado y fechado 1488, adoptará una solución análoga a través de la conexión con la cornisa lignaria según una idea que ya había desarrollado Mantegna en el *Retablo de San Zenón* (Verona, iglesia de San Zenón).

En el campo del arte de los retratos, las obras de Antonello da Messina determinan la superación del modelo heráldico de perfil a favor del enfoque de tres cuartos de derivación flamenca. En Venecia sólo Giovanni Bellini había ya comenzado a confrontarse con esta última tipología en el *Retrato de Jörg Fugger* de 1474 (Pasadena, Fundación Norton Simon).

El enfoque de tres cuartos

Pero a diferencia de los flamencos, en los extraordinarios ejemplos de Antonello el detalle fisonómico está subordinado a una percepción psicológica del carácter. Bellini alcanza su ápice con el *Retrato del dogo Leonardo Loredan* (Londres, Galería Nacional), realizado en los inicios del Quinientos, en el cual caracterización naturalista e idealización coexisten en un perfecto equilibrio. La fama alcanzada por el Bellini retratista está atestiguada por el pedido de Isabel de Este (1474-1539) a Cecilia Bergamini, con fecha 26 de abril de 1498, de tener a la vista su retrato realizado por Leonardo (1452-1519) —la célebre *Dama con el armiño,* Cracovia, Museo Czartoryski—, para poderlo confrontar con “ciertos retratos bellos que hizo la mano de Zoanne Bellino”.

Psicología del carácter

El proceso de renovación involucra también las obras destinadas al culto privado, como la *Virgen con el Niño,* llamada *de los Alberetti,* firmada y fechada en 1487 (Venecia, Galería de la Academia), en la que la solemnidad de la postura frontal se conjuga con la espontaneidad de los gestos y las miradas.

La tendencia a tratar el tema religioso en clave íntima y contemplativa se vale, en las obras de dimensiones más grandes, de ambientaciones naturales y paisajes. Esto permite conferir a la dimensión sagrada de los personajes una humanidad más marcada que facilita la comunión empática con el espectador, calando la dimensión del evento sobrenatural en contextos de cotidianidad poética. Así ocurre con el *San Francisco en éxtasis* (Nueva York, Colección Frick) o la *Alegoria sacra* (Florencia, Galería Uffizi), donde la ambientación natural amplifica la compleja simbología religiosa. Análogamente, en la *Resurrección* (Berlín, Museos Estatales) para el altar dedicado a Marin Zorzi (1231-1312) en la iglesia de San Miguel de Isola, aparece un paisaje captado en las primeras luces del alba, donde se puede reconocer la colina de Monselice en la región de Padua, mientras que en la *Transfiguración* (Nápoles, Museo de Capodimonte) para la capilla de la familia Fioccardo en la catedral de Vicenza, el monte Tabor se transforma en un ameno altiplano desde el que se observan en el fondo

Tema religioso

Ambientaciones paisajistas

monumentos raveneses como el mausoleo de Teodorico y el campanario de San Apolinar in Clase, entre greyes de ovejas y vacas pastando.

A partir de 1479 Bellini participará en varias ocasiones, sobre todo en los últimos dos decenios del siglo XV, en la decoración perdida de la Sala del Maggior Consiglio del Palacio Ducal, constituida por 22 grandes lienzos que representan la mediación que desempeñó la Serenísima en una contienda entre el papa Alejandro III (*ca.* 1100-1181, papa desde 1159) y el emperador Federico *Barbarroja* (*ca.* 1125-1190) acaecida en 1177, representación que se funda sólo en parte en acontecimientos reales. Absorbido hasta finales del siglo por este importante compromiso, Giovanni Bellini terminará descuidando los retablos de altar. En este tipo de producción entra en su lugar Giovanni Battista Cima da Conegliano (*ca.* 1459-1517/1518), que sabrá introducir nuevos modelos compositivos e iconográficos.

Los últimos años y la confrontación con Giorgione

En los inicios del siglo XVI se impone en Venecia el nuevo lenguaje clasicista de Giorgione (1478-1510) fecundado por la obra de Leonardo. Ya anciano, Giovanni Bellini se muestra aún extraordinariamente receptivo y en grado de asimilar la revolución tonal de Giorgione, volviendo a visitar las iconografías tradicionales de la Virgen con el Niño y la Sacra Conversación, en las que la naturaleza tiende a hacerse cada vez más presente. Así, la Virgen con el Niño no se coloca más detrás de un parapeto, sino aparece en la *Virgen del prado* de la Galería Nacional de Londres sentada en la tierra mientras, cerca de ella, se desarrolla la vida del campo. Análogamente, en la *Virgen con el Niño entre los santos Pedro, Catalina, Lucía y Jerónimo* de 1505 (Venecia, iglesia de San Zacarías) o en aquella con *San Jerónimo, Cristóbal y Luis de Tolosa,* firmada y fechada en 1513 (Venecia, iglesia de San Juan Crisóstomo), la arquitectura cerrada del retablo de San Job es sustituida por la abierta a un paisaje natural, que, a través de reverberaciones luminosas de las superficies musivarias, justifica, como ya ocurrió con el *tríptico de los Frari,* una luz más difusa y envolvente, cuyos resultados cromáticos son ahora del todo semejantes a los de la nueva pintura de Giorgione.

En los últimos años de actividad le piden a Giovanni Bellini también obras de tema profano. Para el camerino del duque de Ferrara Alfonso I (1476-1534) realiza en 1514 el *Festín de los dioses* (Washington, Galería Nacional), obra que el duque manda modificar, primero por el artista de la corte Dosso Dossi (*ca.* 1490-*ca.* 1542) y luego por Tiziano (*ca.* 1488-1576).

Obras de tema profano

En su larga actividad pictórica Giovanni Bellini sabe unir elementos diversos del arte italiano del Cuatrocientos, asimilándolos en un lenguaje que será el de la pintura veneciana del Renacimiento. Una pintura hecha de sensibilidad luminista, en la que el color tiende a sustituir el claroscuro en la

definición plástica de las formas, y de gran atención a los valores naturalistas: el paisaje ya no es un fondo, sino se convierte en protagonista junto con la figura humana. Dentro de estas coordenadas, primero Giorgione y luego Tiziano caminarán su camino, haciendo de Venecia uno de los principales centros de renovación del arte italiano y europeo en los inicios del siglo XVI.

Véase también
Artes visuales "Venecia entre tradición y renovación", p. 719.

VITTORE CARPACCIO

GIULIA ALBERTI

En el ámbito de la tradición de la pintura narrativa que caracteriza el arte veneciano de la segunda mitad del siglo XV, Vittore Carpaccio se impone como el artista más culto y refinado gracias a sus dotes de narrador lleno de fantasía y a la maestría con que usa la perspectiva. Con el abrirse del Quinientos, la incomodidad que siente frente a la nueva pintura de Giorgione y Tiziano constriñe a Carpaccio a dejar Venecia por la provincia, confinándolo dentro de una posición de marginalidad.

UN PINTOR "SALIDO DE LA NADA". LOS INICIOS EXORDIOS

En la segunda mitad del siglo XV la estabilidad política y económica, que había convertido a la República veneciana en el Estado italiano más fuerte, vacila frente a los nuevos peligros que llegan sea del interior sea del exterior de la península: de un lado, la hostilidad de los otros Estados italianos y europeos —que culminará en la creación de la Liga de Cambray (1509)— frena la expansión de Venecia en la tierra firme; del otro, el amenazador avance de los turcos obstaculiza sus intereses comerciales en el Mediterráneo oriental.

A esta grave inestabilidad política el Senado veneciano responde con la inversión de ingentes capitales en majestuosas empresas decorativas, que se configuran como un eficaz *instrumentum regni* para celebrar el poderío y la inalterable serenidad de la República de Venecia. En 1474 la decisión del Senado de sustituir con un ciclo de pinturas al óleo sobre tela los ya deteriorados frescos trecentistas de la Sala del Maggior Consiglio del Palacio Ducal determina el inicio de esa tradición de pintura narrativa que

La pintura narrativa

va a caracterizar el arte veneciano de este periodo, y que se configura como un *unicum* en el panorama artístico italiano.

El ciclo del Palacio Ducal —destruido por un incendio en 1577—, en cuya realización participan todos los pintores más importantes de la época, de Gentile Bellini (*ca.* 1430-1507) y Giovanni Bellini (*ca.* 1431-1516) a Carpaccio mismo (*ca.* 1465-1526), constituye el modelo del que no pueden prescindir los ciclos narrativos encargados por las llamadas Escuelas, las confraternidades venecianas de devoción y asistencia pública que en la segunda mitad del siglo XV se hacen promotoras de campañas de ampliación y decoración de sus sedes.

Éste es el contexto cultural en el que se desarrolla la obra de Vittore Carpaccio, un pintor que desde su aparición en el escenario artístico veneciano se caracteriza por las dotes de narrador rebosante de fantasía y vivacidad y por el dominio de la ciencia de la perspectiva.

Poco se sabe de su formación y obras juveniles anteriores a 1490, año en el que firma su primera pintura para el ciclo que le fue encargado por la confraternidad de Santa Úrsula.

Si el uso del color y la modulación de la luz hacen presuponer un aprendizaje suyo en el taller de Gentile y Giovanni Bellini, la refinada y minuciosa atención que presta al detalle denota el conocimiento del arte flamenco, mediado en la laguna por la presencia de Antonello da Messina (*ca.* 1430-1479). El perfecto dominio de la perspectiva presupone en cambio el conocimiento de la obra de Leon Battista Alberti (1406-1472) y Piero della Francesca (1415/1420-1492).

La atención al detalle

La predilección que el joven Carpaccio tiene por una pintura narrativa que, a través de una estudiada construcción simbólica, alude metafóricamente a significados más profundos, íntimamente ligados a la cultura y a la sociedad venecianas contemporáneas, se manifiesta precozmente en las pinturas *Dos damas venecianas* (Venecia, Museo Correr) y *Caza en el valle* (Los Ángeles, Museo J. P. Getty), originalmente reunidas en una misma hoja del tríptico. Como lo observa efectivamente Augusto Gentili, el contenido simbólico de la pintura reconstruida, que se puede fechar en 1490, alude a la ideología familiar del patriciado veneciano y demuestra que “Carpaccio, desde su aparición en el escenario de la pintura veneciana no es el cronista desencantado que impuso la vieja historiografía, sino el sabio organizador de historias invariablemente concebidas en función alegórica” (*Carpaccio,* 1996).

Vittore Carpaccio, “pintor de historias”: los ciclos narrativos para las Escuelas de Venecia

La fama de Vittore Carpaccio está indisolublemente ligada a los ciclos narrativos que pinta entre 1490 y 1520 para diversas Escuelas venecianas.

Cuando Carpaccio comienza su carrera en 1490 con el ciclo de las *Historias de Santa Úrsula,* que le fue encargado por la confraternidad del mismo nombre, su estilo se presenta ya delineado en sus rasgos esenciales.

Atento observador de cada detalle de lo real y narrador vivaz, capaz de evocar fabulosas atmósferas corteses, en el ciclo dedicado a Úrsula, princesa cristiana de Bretaña, Carpaccio se revela también como el ilustrador ideal de la Venecia de su tiempo. La profusa atención del artista al recrear la atmósfera de las embajadas y ceremonias públicas, que se han vuelto en la Venecia del siglo XV espectáculos indispensable para difundir entre nacionales y extranjeros un mensaje de estabilidad política y social, da testimonio también de la voluntad de los miembros más aristócratas de la confraternidad de crear un ciclo narrativo que esté en grado de competir con el ciclo de la Sala del Maggior Consiglio. Ejemplo de la habilidad narrativa, escenográfica y retratista que atraviesa el ciclo entero es el *Encuentro de los novios y partida de los peregrinos,* donde el artista representa en una serie sucesiva hechos acontecidos en tiempos y lugares diversos, unificados por el escenario en el que actúan los personajes y por el fondo en el que escenográficamente se enfrentan las dos capitales de los reinos de Inglaterra y Bretaña, construidas con elementos arquitectónicos reales e inventados.

El ciclo de Santa Úrsula

El ciclo de Santa Úrsula —la manifestación más completa y convincente del estilo de Carpaccio— decreta el éxito del artista. En 1494, invitado a participar en la prestigiosa empresa decorativa, coordinada por Gentile Bellini, para la sala del Albergue de la Escuela de San Juan Evangelista, Carpaccio pinta quizá la primera vista topográfica de una ciudad del Cuatrocientos italiano en el *Milagro de la reliquia de la Cruz en el puente di Rialto.* Aquí el artista sitúa la escena de la prodigiosa curación de un obseso en posición descentrada para privilegiar, a través del impecable dominio de la perspectiva de la composición, la representación del Canal Grande en la proximidad del puente de Rialto, centro económico de la ciudad, retratado en el frenesí de su actividad. En esta dimensión cotidiana, de la que el artista capta cada mínimo detalle —como el letrero de la posada del Storione y las mujeres que sacuden los tapetes en las ventanas—, el evento prodigioso recibe la confirmación de su autenticidad histórica.

Con el abrirse del nuevo siglo, mientras Carpaccio alcanza el ápice de su fama participando en 1507 en la decoración de la Sala del Maggior Consiglio del Palacio Ducal, a la que seguirá su nombramiento como pintor de Estado, y el exordio de Giorgione (1478-1510) con los frescos de la fachada del Fondac de los Alemanes, que el mismo Carpaccio será llamado a juzgar en 1508, se inaugura el nuevo curso de la pintura veneciana del Quinientos.

El inicio exordio de Giorgione

Entre tanto Carpaccio continúa su actividad de pintor para las Escuelas: entre 1502 y 1507 el artista realiza dos ciclos para las confraternidades de San Giorgio degli Schiavoni y de Santa Maria degli Albanesi, en los cuales las ambientaciones exóticas, construidas estudiando las descripciones

y las xilografías de ambientes del Medio Oriente entonces en boga, reflejan el gusto de la moda oriental difundido en la pintura veneciana ya desde finales del siglo XV. Si en el ciclo de las *Historias de San Jorge, San Jerónimo y San Trifón* —para la Escuela de San Giorgio degli Schiavoni— Carpaccio, que en la escena representa a *San Agustín en el estudio,* da vida a una de las descripciones de interior más ricas, detalladas y evocadoras de todo el Renacimiento italiano, en las *Historias de la vida de María Virgen* —para la confraternidad de Santa Maria degli Albanesi— se encuentra, en cambio, un rebajamiento general del nivel estilístico imputable a la intervención del taller a causa de la menor importancia dada por el mismo Carpaccio a un ciclo de dimensiones reducidas, encargado por una confraternidad de escasas posibilidades económicas.

La carrera de Carpaccio en el ámbito de la pintura narrativa concluye con la realización entre 1511 y 1520 del ciclo las *Historias de San Esteban,* en el que el artista ofrece una imagen fantasiosa de la ciudad de Jerusalén a través de un complejo, dinámico y casi frenético sucederse de elementos en los que se mezclan arquitecturas orientales y occidentales, entre las que destacan las referencias al arte romano, antiguo y moderno. Además, el realce dado por Carpaccio a la responsabilidad colectiva de los judíos en la escena de la lapidación del santo —"una suerte de linchamiento fría y profesionalmente consumado"— refleja el clima antisemita que se difundió en Venecia al inicio del Quinientos, que en 1516 llevará a la institución del Ghetto Novo.

Vittore Carpaccio entre devoción y coleccionismo privado

Al lado de su actividad de pintor de historias Carpaccio pone la realización de obras por encargo y de devoción privada. Ejemplo de su habilidad de retratista, inspirada en Antonello da Messina y en los flamencos, y ya evidente en los ciclos de Santa Úrsula y San Jorge de los Schiavoni, es el *Retrato de caballero* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1510), enteramente construido por medio de símbolos y ciertamente el primero en figura completa de toda la pintura véneta.

Como pintor de temas devotos Carpaccio se muestra más a sus anchas en pinturas de pequeñas dimensiones, como la *Meditación en la Pasión de Cristo* (Nueva York, Museo Metropolitano, *ca.* 1500) y la *Adoración del Niño con dos donadores* (Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian, 1505); sin embargo, tampoco en el género de los retablos de altar faltan obras de altísima calidad, como la *Presentación de Jesús en el Templo* (Venecia, Galería de la Academia, 1510), pintada para la iglesia de San Job en Venecia en comparación directa con el célebre *Retablo de San Job* de Giovanni Bellini, y *Los diez mil mártires del Monte Ararat* (Venecia, Galería de la Academia, 1515), en el que el artista pone, quizá por última vez de un

Carpaccio retratista

modo tan fascinante, el poder evocativo de sus imágenes al servicio de las instituciones venecianas.

En el segundo decenio del siglo XVI el arte veneciano parece ya orientado hacia las nuevas conquistas de la pintura tonal de Giorgione y del joven Tiziano (*ca.* 1488-1576): a la rígida composición de la perspectiva cuatrocentista la sustituye una armonía natural, jamás lograda hasta entonces, entre fondo y figuras, obtenida mediante delicados pasos claroscuros entre diversos tonos de color.

La incapacidad de adaptarse al nuevo curso constriñe a Carpaccio a dejar Venecia por Istria donde —ayudado por los hijos Bartolomeo y Pedro, que llevarán adelante el estilo del padre— continuará la producción de pinturas y retablos de altar, construidos siguiendo el esquema tradicional cuatrocentista y caracterizados por la repetición de soluciones ya experimentadas.

De Venecia a Istria

La última obra fechada de Carpaccio se remonta a 1522 y precede de pocos años la desaparición del artista, acaecida en el mes de junio de 1526.

Véase también
Artes visuales "Venecia entre tradición y renovación", p. 719.

FLORENCIA EN LA EDAD DE LORENZO *EL MAGNÍFICO*

Stefano Pierguidi

Entre 1469 y 1492, los años en que Lorenzo de Médici gobierna la ciudad, Florencia vive una época artística excepcionalmente feliz, gracias a la actividad de los escultores-pintores Andrea del Verrocchio y Antonio del Pollaiolo y a la de un gran número de pintores, de Botticelli a Leonardo. Si bien muchos de estos artistas realizan sus mayores creaciones fuera de Florencia, en la ciudad permanecen vivas y operantes tendencias artísticas también muy diversas entre sí, que van de la vena narrativa de Ghirlandaio a la refinada y docta evocación de la mitología antigua por parte de Botticelli.

El mito de la edad de oro de Lorenzo *el Magnífico*

Entre 1638 y 1642 tres pintores toscanos, Cecco Bravo (1601-1661), Francesco Furini (*ca.* 1604-1646) y Ottavio Vannini (1585-1643), llevan a término la decoración del Salón de los Argenti en el Palacio Pitti con una serie de frescos

que celebran a Lorenzo de Médici (1449-1492) como protector de las artes. Los episodios representados, entre los cuales Lorenzo acoge a Apolo y a las Musas, Lorenzo en la Academia Platónica y Lorenzo entre los artistas, colocan la figura del *Magnífico* en un plano mítico, legendario. En efecto, desde el Quinientos los Médici consideran la época de Lorenzo como una edad de oro que no se volverá a repetir, extraordinaria no sólo por los éxitos políticos, sino sobre todo por los éxitos culturales y artísticos. La crítica ha redimensionado en parte el mito del mecenazgo del *Magnífico,* sin negar por lo demás el excepcional florecimiento de las artes en Florencia en los años de su gobierno. Nacido en 1449, Lorenzo se convierte en el señor de *facto* de la ciudad a la muerte de su padre, Pedro (1414-1469), en diciembre de 1469: durante casi 25 años, hasta su muerte en 1492, gobierna hábilmente a Florencia, sirviéndose de los artistas como instrumento de propaganda política.

El "gran taller" del arte italiano

En los años en que Lorenzo sube al poder está activo en la ciudad un número extraordinario de talleres de artistas y artesanos. Es la época de aquél que André Chastel (1912-1990) ha definido el "gran taller" del arte italiano, que ve trabajar codo con codo pintores, escultores y orfebres, en un clima que estimula el crecimiento técnico e intelectual de los jóvenes artistas. En 1460 Botticelli (1445-1510) entra en el taller de Filippo Lippi (*ca.* 1406-1469), quien más tarde, en 1467-1469, ocupado con los frescos del ábside de la catedral de Spoleto, se sirve de su hijo Filippino (*ca.* 1457-1504) como ayudante. Poco más tarde, el mismo Filippino queda a su vez documentado como alumno de Botticelli, mientras que en la órbita de la activísima empresa de Andrea del Verrocchio (1435-1488) se mueven figuras del calibre de Leonardo da Vinci (1452-1519), Pietro Perugino (*ca.* 1450-1523) y Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Este último, finalmente, tiene el honor de que sea su aprendiz el jovencísimo Miguel Ángel (1475-1564), antes de que Lorenzo de Médici mismo lo sustraiga al mundo de los talleres florentinos permitiéndole estudiar las piezas antiguas de su colección e introduciéndolo en el neoplatonismo de Marsilio Ficino (1433-1490). La edad del *Magnífico* está en vilo entre estas dos realidades: la industriosa y laboriosa de los talleres artesanales y la del círculo más restringido del señor, donde entre humanistas y filósofos se respira la cultura elegida cuyo intérprete más refinado es Botticelli.

De las grandes obras públicas al coleccionismo de objetos

La época de las grandes obras públicas, de Santa Maria del Fiore al Baptisterio, casi ha terminado, y Lorenzo prefiere dedicarse a coleccionar objetos de pequeñas dimensiones. Alrededor de 1475 se puede fechar por ejemplo el bronce *Hércules que sofoca a Anteo,* realizado por Antonio del Pollaiolo (*ca.* 1431-1498) para su señor (Florencia, Museo Nacional del Bargello), testimonio del refinado gusto del *Magnífico.* Las obras monumentales del escultor no son realizadas para el *Magnífico* sino para clientes fuera de Florencia: en 1484 Pollaiolo se transfiere a Roma, donde en el lapso de 10 años lleva a término el monumento fúnebre

en bronce de Sixto IV (1414-1484, papa desde 1471) y, entre 1492 y 1498, el de Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484), ambos en San Pedro. La vicisitud de Pollaiolo recuerda de cerca las de muchos otros artistas de primer plano a quienes Lorenzo dejó partir, o incluso envió a las otras cortes italianas casi en calidad de embajadores de la cultura y civilización florentinas. En 1478, al día siguiente del fracaso de la conjura, urdida por los Pazzi con la aprobación de Sixto IV, para asesinar a Lorenzo —que se salva de milagro, al contrario de lo que sucede a su hermano Giuliano (1453-1478)—, estalla la guerra entre Florencia y el papa: al concluirse ésta, los mayores pintores de la Florencia del tiempo, Botticelli y Ghirlandaio, se transfieren a Roma para trabajar en los frescos de las paredes laterales de la Capilla Sixtina.

De Florencia a Roma

Más iluminador todavía es el episodio que tiene como protagonista a Filippino Lippi. Comprometido en los frescos de la capilla Strozzi en Santa Maria Novella, en 1488 el pintor interrumpe el trabajo para ir a decorar la capilla Carafa en Santa María supra Minerva en Roma: es Lorenzo en persona, que tiene necesidad del apoyo de Oliverio Carafa (1430-1511) para obtener el nombramiento de su hijo Giovanni como cardenal, quien pide que Filippino parta para Roma. Y gracias siempre a la mediación del *Magnífico,* probablemente, es como Leonardo da Vinci, ya ayudante de taller del Verrocchio, es invitado a Milán por Ludovico *el Moro* (1452-1508) en 1482. La partida de Leonardo es ciertamente la más grave de todas: en efecto, en Milán, al lado de Donato Bramante (1444-1514), es donde el gran artista pone las premisas del Renacimiento maduro de inicios del siglo XVI.

La clientela pública y la burguesa

En 1469 Lorenzo, junto con Giuliano de Médici, encarga a Verrocchio el sepulcro de su padre Piero que acaba de morir y del tío Giovanni (1421-1463), desaparecido en 1463: la obra, terminada en 1472 (Florencia, basílica de San Lorenzo, Sacristía Vieja), marca la consagración del artista como escultor predilecto de Lorenzo. Para él, Verrocchio realiza también *Muchacho con el delfín* para el jardín de la villa de Careggi (hoy en el Palacio Viejo). La admiración del *Magnífico* favorece al artista, que controla también los encargos públicos de la ciudad: a partir de 1467 trabaja en la grandiosa *Incredulidad de santo Tomás* para uno de los nichos de Orsanmichele. Al lado de la serie de figuras de santos ya esculpidas o fundidas, entre otros, por Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Nanni di Banco (1380/1390-1421), Donatello (1386-1466), se coloca por vez primera una "historia". La obra constituye un *tour de force* excepcional por la complejidad del drapeado que captura la luz, y es una obra maestra de genialidad compositiva. La figura de Tomás, fuera del nicho a la mitad, casi induce al espectador a entrar, a través de él,

La Incredulidad de santo Tomás

en comunicación directa con el Salvador. El trabajo de fusión de las dos estatuas compromete el taller de Verrocchio hasta 1483, año en que el maestro parte para Venecia a realizar en ella el monumento al Colleoni.

También Leonardo parte de Florencia, dejando tras de sí inacabada una *Adoración de los magos* que se considera pintada en 1481. Las figuras recogidas en torno de la Virgen con el Niño expresan, a través de sus gestos concitados, los "movimientos del ánimo", absolutamente inéditos en la pintura florentina de la época, acostumbrada al sereno carácter narrativo de Ghirlandaio.

El vuelco del esquema botticelliano

Lo que mide la novedad de la pintura leonardesca es la comparación con otra reciente *Adoración de los Magos,* pintada por Botticelli alrededor de 1475. En realidad este retablo de altar constituye una novedad respecto del más socorrido esquema que prevé a la Virgen con el Niño, por un lado, y la procesión de los Magos y su séquito avanzando hacia ella. Pero Leonardo da un vuelco completo al esquema botticelliano, poniendo a la Virgen con el Niño en primer plano y colocando a todas las otras figuras en semicírculo alrededor de ellos. De esta manera, el fiel es puesto en relación directa con la Virgen, como jamás había acaecido antes. En su *Adoración de los Magos,* por lo demás, Botticelli se preocupa ante todo de formar una galería de retratos: el retablo es encargo de Guasparre del Lama (1411-1481), uno de los mayores defensores y promotores de la política medicea, que quiere celebrar con el retablo la estirpe de los señores de Florencia. El más anciano de los Magos, de rodillas frente al Niño, tiene las facciones de Cosme *el Viejo* (1389-1464); en los otros dos retratos, en el centro, en primer plano, están Pedro *el Gottoso* y su hermano Giovanni, fallecidos respectivamente, en 1469 y 1463. Detrás de ellos, de pie y con la mirada absorta mirando hacia abajo está Lorenzo *el Magnífico,* mientras que el hermano Giuliano está en la extrema izquierda, armado con la espada. A la derecha, finalmente, dos hombre miran en dirección del espectador: el vestido de amarillo es el mismo Botticelli mientras que el más anciano, vestido de azul, es quien hizo el encargo. En los rostros de las otras figuras se ocultan probablemente retratos de los ciudadanos más poderosos de Florencia pertenecientes al partido filomediceo, que aún no han sido identificados. El desfile de personajes contemporáneos que se admira en la *Adoración de los Magos* de Botticelli no es un caso aislado en la pintura de aquellos años: aún más impactante es la celebración de la familia Médici que Ghirlandaio orquesta en la *Aprobación de la Regla de San Francisco* del ciclo de la capilla de Francesco Sasseti (1421-1490) en la iglesia de la Santa Trinidad, pintado al fresco en 1485. Aquí el episodio está incluso relegado a un segundo plano, mientras que en el primero vemos que sube una escalera Angelo Poliziano (1454-1494), ilustre humanista y poeta de la corte del *Magnífico,* no menos que preceptor de sus tres hijos, que lo siguen: Giuliano (1479-1516), Piero (1472-1503) y Giovanni, el futuro León X (1475-1521, papa desde 1513). Detrás de ellos se encuentran dos retratos extraordinarios, quizá de los poetas Luigi

Una celebración espléndida

Pulci (1432-1484) y Matteo Franco (1447-1494), mientras que de pie en la extrema derecha se encuentran otras cuatro figuras: en el centro, Lorenzo, con su inconfundible perfil, y el cliente, más entrado en años y calvo. La celebración que de sí mismos hacen la burguesía mercantil florentina y los Médici, sus aliados, pasa también a través de la lúcida representación de la ciudad de Florencia. Detrás de Inocencio III (1160-1216, papa desde 1198) que aprueba la regla de San Francisco, se abre la plaza de la Signoria, con la Loggia de los Lanzi haciendo de perspectiva de fondo a la composición. Gracias a frescos como este, Ghirlandaio obtiene el favor de toda una clase social entera, y lleva a término ciclos de carácter narrativo en otras capillas importantes, primera entre todas la grandiosa de los Tornabuoni en Santa Maria Novella. Él no es sólo el heredero más ilustre de la tradición descriptiva y decorativa del primer Renacimiento, sino también el primero que acoge con convicción las novedades de la contemporánea pintura flamenca, que en aquellos años penetra en la ciudad gracias a las relaciones comerciales que mantienen los banqueros de Florencia con los de Brujas.

El Tríptico Portinari *en Florencia*

En 1483 llega a la ciudad el *Tríptico Portinari* (Florencia, Uffizi) de Hugo van der Goes (*ca.* 1435/1440-1482), cuya lucidez descriptiva, sea en el paisaje que en los poderosos rostros de los pastores que están en adoración del Niño, conquista a los florentinos. Los dos hombres que están en la escalinata de la *Aprobación de la Regla* dan la medida de las capacidades de retratista que tiene Ghirlandaio, quien en el retablo con la *Adoración de los Pastores* para la misma capilla llega a citar al pie de la letra al grupo análogo de la pintura flamenca. Y el espléndido paisaje visto a vuelo de pájaro, con un horizonte insólitamente alto, que continúa hasta que se pierde la vista en el segundo plano del *Martirio de San Sebastián* (*ca.* 1475) de Antonio y Piero de Pollaiolo (1443-1496) sería impensable sin los precedentes flamencos. En este gran retablo de altar, pintado para otro partidario de los Médici, Antonio Pucci (*ca.* 1350-post 1416), las figuras de los arqueros están captadas en posiciones especulares, en un despliegue de escorzos siempre diversos (véanse en particular los dos hombres inclinados en el primer plano), que exaltan la reproducción anatómica de las figuras. Si el fresco de Ghirlandaio, con su amplia vista en perspectiva, y la reconfortante representación de la clase dirigente en grupo, es el retrato sereno de una sociedad rica y satisfecha, el retablo de los Pollaiolo es, por el contrario, una explosión de vitalidad, con la energía vibrante de la línea que define los músculos tensos de los arqueros y el paisaje en el que la luz cálida casi evoca el polvillo atmosférico.

Botticelli y los encargos de Lorenzo *el Magnífico*

Era, pues, amplio el abanico de opciones estilísticas y culturales que se ofrecía a los clientes de la Florencia del *Magnífico*. Para la escultura, como

hemos visto, Lorenzo se dirige sea a Verrocchio que a Pollaiolo, pero es sobre todo a una pintura de Botticelli que está ligada, en el imaginario colectivo, esa estación cultural y la figura misma del *Magnífico*. Se trata de la *Primavera,* una obra generalmente fechada en *ca.* 1478, y sobre cuyo significado no cesa la crítica de interrogarse. La *Primavera* ocupa un lugar excepcional en la historia de la pintura occidental: se trata, efectivamente, de la primera pintura importante de grandes dimensiones que representa un tema mitológico-alegórico no basado, al parecer, en una fuente textual antigua. Es decir, aunque todas las figuras se pueden identificar fácilmente (desde la derecha, en orden, el viento Céfiro, que persigue a la ninfa Cloris, y probablemente a Flora, la mujer que esparce flores; en el centro, Venus y, luego, el grupo de las tres Gracias y Mercurio; volando en lo alto está Cupido), éstas no toman parte en una acción que se pueda reducir a un episodio mitológico preciso. Dos son las tendencias en que se pueden reagrupar las numerosas hipótesis interpretativas que se han formulado a lo largo de los años. Por una parte están quienes creen que la pintura debe ser leída en clave neoplatónica, es decir, en relación con los escritos de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola (1463-1494), figuras clave de la Academia que se reunía en la villa de Lorenzo *el Magnífico* en Carreggi. El valor civilizador de la belleza, representado por Venus, a la que el alma debe aspirar para desapegarse de los placeres terrenales, sería por tanto el significado último de la pintura. Por la otra, hay quien juzga que estas lecturas son metainterpretaciones e invita a adoptar un sano escepticismo. La pintura, por ejemplo, podría representar más simplemente los tres meses de la primavera: de la derecha, marzo, el mes de los vientos fríos (el grupo Céfiro-Cloris-Flora); luego, abril, con quien siempre está asociada Venus, y, finalmente, mayo, con Mercurio (hijo de Maya, de quien derivaba el nombre mismo del mes) que dispersa las nubes con el caduceo.

La Primavera

Una interpretación controvertida

En la Florencia del *Magnífico* nacen también otras obras maestras que pertenecen al mismo género inédito: reevocaciones nostálgicas de la mitología antigua, embebidas de sugestiones literarias que para nosotros son hoy, quizá, irrecuperables. Asimismo enigmática es, en efecto, la perdida *Educación de Pan* de Luca Signorelli (*ca.* 1445-1523) que Vasari dice explícitamente que fue pintada para Lorenzo. Como en la *Primavera,* tampoco aquí se representa un episodio mitológico preciso, e incluso la composición del lienzo, como en parte también la de la tabla de Botticelli, parece depender de las Sagradas Conversaciones, como si la neonata pintura mitológica alegórica debiera encontrar forzosamente en otra parte sus modelos de referencia.

Signorelli, nacido en Cortona y durante largo tiempo activo fuera de Florencia, no está ligado culturalmente al círculo mediceo como lo estaba Botticelli; pero también otro pintor “forastero”, el Perugino, realiza, con toda

probabilidad precisamente para el *Magnífico,* una pintura en la que se encuentra el mismo sentimiento elegiaco de la *Educación de Pan*. Se trata de *Apolo y Dafne,* en la que Dafne, que toca inspirado como los protagonistas del lienzo de Signorelli, alude quizá al mismo Lorenzo, que en una égloga suya había cantado la figura del pastor mítico. La pequeña tabla del Louvre es una obra absolutamente aislada en el contexto de la producción del Perugino, así como la *Educación de Pan* lo es en la de Signorelli. Así que las dos pinturas son antes que nada el testimonio de la fascinación de la cultura elitista florecida en torno al *Magnífico*. Y hacen añorar más todavía la pérdida del ciclo de frescos que adornaba la villa que se había mandado construir en Spedaletto, cerca de Volterra. Se trataba, en efecto, de uno de los más antiguos conjuntos decorativos de temática mitológica: en ella habían trabajado, codo con codo, Botticelli, Ghirlandaio, Perugino y Filippino Lippi; pero de ese conjunto sólo sabemos que Ghirlandaio había realizado en él una *Forja de Vulcano*.

Luca Signorelli

Véase también

Filosofía "*Vida activa* y *contemplativa:* el humanismo civil de Salutati", p. 316; "Ficino y el hermetismo humanista", p. 328; "Bruni: hombre, Dios y mundo en los umbrales del Renacimiento", p. 335; "Pico della Mirandola: filosofía, cábala y el proyecto de la *concordia universalis*", p. 340.

Literatura y teatro "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506; "Poliziano", p. 513.

Artes visuales "Florencia a finales del siglo XV", p. 738.

Música "Marsilio Ficino, Johannes Tinctoris, Franchino Gaffurio y el humanismo musical", p. 767; "Los cantos carnavalescos", p. 789.

FLORENCIA A FINALES DEL SIGLO XV

STEFANO PIERGUIDI

Poco después de la muerte de Lorenzo de Médici en 1492 Florencia atraviesa una grave crisis política, religiosa y cultural. El fraile dominico Jerónimo Savonarola, con sus sermones contra la inutilidad de los bienes y la felicidad terrenales, enciende los ánimos de la ciudad, tanto que en 1494, en el tiempo del descenso a Italia del rey francés Carlos VIII, Pedro de Médici es expulsado y se proclama la república. Las pinturas de Botticelli, Filippino Lippi, Fra' Bartolomeo y Perugino registran, de modo muy diverso, la inquietud de esos años, y proponen nuevas fórmulas para la pintura devocional.

La crisis política y religiosa de fin de siglo

El último decenio del siglo XV en Florencia está marcado por la figura de fray Jerónimo Savonarola (1452-1498) de Ferrara, prior del convento de San Marcos. En su predicación propugna un retorno de la Iglesia a los auténticos valores cristianos, arremetiendo contra el lujo, los excesos, las pompas inútiles. Sus dardos se dirigen en particular contra las obras de arte profanas, consideradas lascivos vehículos de corrupción. Artistas como Fra' Bartolomeo (1472-1517) y Lorenzo di Credi (1456/1460-1537) se muestran particularmente conmovidos por las palabras del fraile dominico, tanto como para destruir algunas de sus obras y quemar en la plaza los dibujos de desnudos en una de las "hogueras de las vanidades" de 1497 y 1498.

Los años en los que es más fuerte la influencia del predicador son los mismos que presencian la expulsión de Pedro de Médici (1472-1503), que sucede en 1492 al padre Lorenzo (1449-1492) y es arrollado en 1494 por el descenso a Italia de Carlos VIII (1470-1498) de Francia y el resentimiento popular alimentado por el mismo Savonarola. Éste, excomulgado por Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492) en 1497, fue procesado por herejía, e inmediatamente después ahorcado y quemado en la plaza de la Signoria el 23 de mayo de 1498. El clima de crisis que se respira en la ciudad en el curso del breve, intenso periodo savonaroliano queda registrado repentinamente por la pintura florentina de los años noventa, que marca una brusca ruptura con la de la época de Lorenzo *el Magnífico*.

El último Botticelli

La Calumnia

Aproximadamente 1495 es la fecha de la *Calumnia* de Botticelli (1445-1510), una pequeña, preciosa tabla de refinadísima ejecución. El pintor, según lo relata Giorgio Vasari (1511-1574), la habría dado a Antonio Segni. Se ha formulado la hipótesis según la cual la obra había sido pensada para Pedro de Médici, quizá como regalo para asegurarse su protección. El tema está tomado de la descripción de una pintura perdida del pintor griego Apeles (siglo IV a.C.) que nos dejó Luciano de Samósata (*ca.* 120-¿?). Un joven inocente y desnudo es llevado a rastras ante un juez de orejas de asno mal aconsejado por la Sospecha y la Ignorancia; a la izquierda, triunfa la Verdad desnuda. El episodio alegórico se desarrolla en un aula adornada con estatuas y bajorrelieves en oro ficticio, pintados por Botticelli con el esmero de un miniaturista. De un lado, pues, un tema profano raro, el último en la producción del artista, que remite a la *Primavera* y a otras mitologías que pintó en los años en que gobernó Lorenzo *el Magnífico*. Del otro, una composición inquietante, marcada por un pesimismo sustancial (la Verdad triunfará

ciertamente, pero la expresión de dolor del juez y las orejas de asno en las que se insinúan calumnias y sospechas no permiten esperar nada bueno), y por el ritmo interrumpido de los grupos de figuras (ralas a la izquierda, atestadas a la derecha). La tensión culmina en el gesto especular pero contrapuesto de los brazos de los dos únicos hombres de la escena, el Juez y el Livor: Una inversión completa de la ruta con respecto a la musicalidad de la *Primavera*. Y el mismo *horror vacui* de la decoración arquitectónica, que aturde incluso al observador más atento, en un contraste estridente con el paisaje desnudo en el segundo plano, aumenta el sentido de incomodidad que transmite la pintura.

Desde este punto de vista la *Calumnia* tiene un paralelo en la sobreabundancia de motivos a la antigua con la que Filippino Lippi (*ca.* 1457-1504), en un ímpetu extraordinario de naturaleza visionaria, llena el altar de *San Felipe exorciza un dragón en el Templo de Hierápolis* pintado al fresco en la capilla Strozi de Santa Maria Novella. El artista inicia en 1487 los trabajos en la capilla, pero el ciclo es llevado a término sólo en 1502, después de los años que el pintor transcurrió en Roma para pintar al fresco la capilla Carafa en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva. A Florencia Filippino importa lo que ha sido definido como el "estilo alejandrino" (del nombre de Alejandro VI Borgia), sobrecargado de decoraciones grutescas y candelabros, el cual triunfa en esos años en las obras romanas de Pinturicchio (*ca.* 1454-1513). Precisamente contra frescos como éstos, contra la inundación de motivos profanos en el seno del arte sagrado, es contra lo que arremete Savonarola. El predicador critica a los ricos florentinos que se hacen sepultar en la iglesia con tumbas fastuosas como si fueran santos —es el caso, precisamente, de Filippo Strozzi (1428-1491), o también de Francesco Sassetti (1421-1490)— o, lo que es peor, mandan que los representen en frescos y retablos de altar dentro de las historias sagradas. Los trabajos en la capilla Strozzi, si bien lentamente, avanzan de todas maneras y Filippino Lippi recibe regularmente su paga entre 1496 y 1502. No obstante la profunda influencia ejercida por Savonarola, las costumbres no cambian en la ciudad de un día para otro.

El "estilo alejandrino"

Cuando declina el siglo, cuando, a un ritmo apremiante, se suceden la caída de los Médici y la hoguera de Savonarola, y las tropas francesas atraviesan Italia, Botticelli atraviesa una profunda crisis espiritual. La larga inscripción en griego reproducida en la parte alta de la *Natividad mística* inicia con estas palabras: "Esta pintura, a finales del año 1500, en los trastornos de Italia, yo Alejandro, en el medio tiempo después del tiempo, pinté..." La indicación precisa de un año crucial, 1500, carga la pintura de un significado milenarista. El tono del lienzo, efectivamente, es el de una profecía que anuncia el fin inminente del mundo. Despreciando la más básica de todas las reglas de la perspectiva, el grupo central de la Virgen con el Niño y san José es más grande que las figuras de los ángeles en el

La crisis espiritual

primer plano, que se abrazan rígidos y desesperados. Casi un retorno al Medievo y de todos modos a las razones de la fe en detrimento de las del intelecto. En la parte alta, los otros ángeles que danzan en el cielo son puro espíritu, alargados hasta lo inverosímil, mientras que aquellos que están sobre la cabaña parecen siluetas recortadas: no se podría imaginar nada más alejado de las conquistas del color degradado leonardesco que esta *Natividad* sequísima y voluntariamente arcaica. La *Adoración de los Magos* de 1475, en la que Botticelli había retratado a los Médici bajo las falsas apariencias de los reyes y de su séquito en un conjunto festivo, ya no es más que un recuerdo lejano. La naturaleza misma se pliega a las reglas de la fe, y las rocas sostienen la cabaña como si fueran contrafuertes; del mismo modo en la *Piedad* de la Alte Pinakothek de Múnich, de 1496-*ca.* 1497, los bloques de piedra dibujan casi un portal, con tanto de clave de bóveda en el centro. También los actores de este drama parecen de piedra, todos o casi todos con los ojos cerrados en un dolor inefable e incomunicable.

Casi un regreso al Medievo

Savonarola y fray Bartolomeo

Las últimas obras religiosas de Botticelli son consideradas generalmente como el paradigma de la edad savonaroliana, y al menos en una pintura, la *Crucifixión mística* del Museo Fogg Art (Cambridge, Mass.; 1497-*ca.* 1498), es posible captar asonancias más bien precisas con el espíritu de los sermones y escritos del fraile dominico. Pero la de Botticelli es antes que nada una crisis personal que no puede ser leída en relación unívoca con la predicación de Savonarola. Desde un punto de vista estrictamente estilístico es difícil mirar la *Natividad mística* y la *Piedad* de Múnich como la expresión de la reforma de la pintura religiosa auspiciada por Savonarola. El predicador, en efecto, ve en el arte un instrumento de comunicación para llegar a aquellos que no pueden leer y meditar las sagradas escrituras. Las pinturas en las iglesias son en suma los libros de las mujeres y niños, de acuerdo con la célebre definición de "Biblia pauperorum" ("Biblia de los pobres") que Gregorio Magno (*ca.* 540-604) había dado de las imágenes sagradas en general. Savonarola está, pues, a favor de una pintura que estimule la devoción, el recogimiento, es decir, una pintura carente de la tensión y drama del Botticelli tardío. Y es naturalmente a fray Bartolomeo, es decir, aquel que más se le había acercado, también personalmente, al predicador dominico, a quien se debe mirar para comprender qué tenía en mente Savonarola. La *Anunciación* de 1497 para la catedral de Volterra, realizada quizá con la participación de Mariotto Albertinelli (1474-1515), la primera obra cierta del artista, es ya una obra maestra de simplicidad y claridad compositiva, vuelta dulce por un claroscuro de procedencia leonardesca. Los delicados motivos decorativos que adornan las parástades del edificio donde tiene lugar el epi-

La sencillez de la Anunciación

sodio evangélico son la respuesta "reformada" a las parástades excéntricas de Filippino Lippi en la capilla Strozzi. En todo el retablo no hay un solo esguince, ningún despliegue de técnica: el tono es sereno, como podría serlo el de Ghirlandaio (1449-1494) depurado de sus dotes de decorador y narrador vivaz. Pero el arresto y el proceso de Savonarola aterrorizaron a tal punto al pintor, que lo convencieron de entrar en el convento dominico de Prato y abandonar los pinceles: habiendo tomado el nombre de fray Bartolomeo, vuelve a pintar sólo en 1504. De 1509 a 1513 estrecha de nuevo un fructífero lazo de amistad con Albertinelli, dando vida a la llamada Escuela de San Marcos, activa en el convento cuyo prior fue Savonarola a partir de 1491, y que ya había visto florecer el arte del beato Angélico (*ca.* 1395-1455).

El éxito de Perugino

Un taller de trabajo arduo

Con la salida temporal de fray Bartolomeo de la escena y el repliegue en sí mismo de Botticelli, el mayor protagonista del arte sagrado florentino del último decenio del siglo XV sigue siendo Pietro Perugino (*ca.* 1450-1523), que desde 1486 abre en la ciudad un taller extraordinariamente activo. La *Piedad* de los Uffizi, que se puede fechar en *ca.* 1495, tiene algunos elementos en común con la *Anunciación* de fray Bartolomeo: la compaginación clara y legible, el encuadre arquitectónico seguro, la ejecución cuidadosa y diligente. Pero típicas de Perugino son las expresiones lánguidas de los santos, los ojos elevados al cielo, la entonación sentimental. De verdad una pintura para mujeres y niños, como lo habría dicho Savonarola. Es abismal la distancia que hay entre ella y su contemporánea *Piedad* de Botticelli, tan complicada y cerrada como fácil y abierta la de Perugino. Pero si es consciente y programática la adhesión de fray Bartolomeo a los preceptos de Savonarola, la manera tierna de Perugino encuentra terreno fértil en la Florencia de aquellos años sin que el pintor esté viviendo una crisis espiritual comparable a la de Botticelli. En los años ochenta, quizá para el mismo Lorenzo de Médici, Perugino pinta el refinado, y para él inusual, *Apolo y Dafne* del Louvre, demostrando que sabe interpretar los tiempos y los deseos de la clientela que le encarga obras. También Filippino Lippi, en los mismos años en que trabaja en los frescos casi paganizantes de la capilla Strozzi, ejecuta para Francesco Valori, ardiente defensor de Savonarola, una intensa y desnuda *Crucifixión mística,* (antes en Berlín, Museo Kaiser Friedrich, destruida en el curso de la segunda guerra mundial). Como en la edad del *Magnífico*, pues, también en la de Savonarola conviven en Florencia tendencias estilísticas muy diversas entre sí, para ratificar la vitalidad siempre excepcional de la ciudad.

Véase también

Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

PIETRO PERUGINO

SILVIA URBINI

Entre los últimos decenios del siglo XV *y los primeros años del* XVI *Perugino es uno de los artistas italianos más celebrados y solicitados. Su estilo se caracteriza por una gran pureza formal, su color es claro y luminoso, sus composiciones espaciales son equilibradas. El paisaje no presenta más las asperezas góticas, sino se inspira en las armoniosas quintas naturales de Umbría y Toscana. El arte de Perugino representa el* trait d'union *entre la cultura perspectiva del primer Renacimiento umbro y toscano y el clasicismo de Rafael.*

LOS AÑOS DE FORMACIÓN ENTRE AREZZO Y FLORENCIA

Pietro Vannucci (*ca.* 1450-1523) nace alrededor de 1450 en la Ciudad de la Pieve, en la provincia de Perusa, de una familia más bien acaudalada.

En la primera mitad del siglo XV los artistas perusinos están bajo la influencia de la tradición gótico-tardía sienesa: Domenico Veneziano (1410-1461; en Perusa en 1438), Benozzo Gozzoli (1420-1497) y el beato Angélico (*ca.* 1395-1455) guían a los artistas umbros en el camino que lleva al Renacimiento. El joven Perugino conoce seguramente las obras de estos artistas, pero su primer aprendizaje verdadero ha de situarse en Arezzo, en el séptimo decenio del siglo, con Piero della Francesca (1415/1420-1492), cuyos novísimos principios iluministas y espaciales percibe.

El aprendizaje con Piero della Francesca

"Con el ánimo de hacerse excelente" —así lo escribe Giorgio Vasari (1511-1574)—, hacia 1470 Vannucci se dirige a Florencia, donde entra en el taller de Andrea del Verrocchio (1435-1488), ciudad encrucijada de los artistas más actualizados: frecuenta a Ghirlandaio (1449-1494), Lorenzo di Credi (1456/1460-1537), Filippino Lippi (*ca.* 1457-1504), Leonardo da Vinci (1452-1519) y Sandro Botticelli (1445-1510), algunos años mayor que él. El periodo de aprendizaje concluye en 1472 con la inscripción de Vannucci como "pintor" en la compañía florentina de San Lucas.

La primera obra documentada

El catálogo de las obras juveniles del artista ha sido reconstruido a base de atribuciones. En efecto, la primera obra de Pedro que está documentada data sólo de 1478, cuando el pintor ya tiene casi 30 años (frescos en la capilla de la Magdalena en la iglesia de Cerqueto, al sur de Perugia).

Por lo que se refiere a su primera actividad, la gran tabla con la *Adoración de los magos* (Perugia, Galería Nacional de Umbría, 1475) representa una

síntesis eficaz de su aprendizaje con Piero della Francesca, de las relaciones florentinas, de las sugestiones flamencas.

Entre las obras que mejor representan el ambiente umbro de los años setenta —influido no sólo por Piero della Francesca y los florentinos, sino también por la cultura arquitectónica de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) en Urbino— se señala el ciclo de ocho pinturas al temple sobre tabla, de 1473, con los *Milagros de san Bernardino,* conservado en Perugia en la Galería Nacional de Umbría, ejecutado por compañeros de Perugino como Fiorenzo di Lorenzo (*ca.* 1440-1520/1525) y Pinturicchio (*ca.* 1454-1513).

De los frescos para la Capilla Sixtina en Roma (1482) al políptico Albani (1491)

El inicio romano de Perugino se remonta a 1479, cuando pinta al fresco la Capilla de la Concepción en el coro de la basílica de San Pedro. Destruidos en 1609 con ocasión de la renovación de la basílica, los frescos debieron ser del agrado del papa, quien al año siguiente confía a la dirección de Perugino la que, en resumidas cuentas, es la empresa más importante de toda su carrera artística.

El papa Sixto IV della Rovere (1414-1484, papa desde 1471), que había dado un gran impulso a la renovación arquitectónica de Roma, manda reconstruir en el curso de 1480 la capilla de ceremonia anexa al palacio vaticano, cuando inicia la decoración al fresco de los muros. Las paredes de la gran aula, de 40 metros de largo y 13 de ancho, son divididas en tres zonas horizontales: en la zona alta están alineados los retratos de los papas (quedan 28), hasta Marcelo I (¿?-309, papa a partir de 308); en la pared de la derecha de la zona intermedia de las paredes están pintadas al fresco las historias de Cristo, mientras que enfrente, a la izquierda, las de Moisés (quedan 14 de las 17 originales). En el centro, en la pared del fondo —donde hoy está el *Juicio Universal* de Miguel Ángel (1475-1564)—, Perugino pinta un retablo de altar sobre el muro representando a la Virgen de la Asunción (perdida), a quien estaba dedicada la gran capilla papal. Perugino pinta al fresco el *Nacimiento* y el *Encuentro de Moisés* (perdidos), el *Viaje de Moisés,* la *Natividad de Cristo* (perdido), el *Bautismo de Cristo,* la *Entrega de las llaves.* La tercera franja de las paredes, la inferior, está decorada con cortinas pintadas.

La voluntad del papa Sixto IV

Los trabajos, regidos por un contrato severo, inician en 1480 y terminan en 1482. El coordinador de la empresa es Perugino, quien, en el *Bautismo de Cristo,* deja la única firma presente en el entero ciclo sixtino. Bajo la dirección de Vannucci trabaja un equipo de artistas toscanos muy consolidados —Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli (1439-1507)—, y de colaboradores umbros de Perugino, Andrea d'Assisi (*fl.* 1484-1516) y Pinturicchio.

La *Entrega de las llaves* se considera el fresco más importante de toda la serie entera, y no sólo en la carrera de Perugino sino también por el papel de bisagra entre pasado y futuro que desempeña en el arte italiano de esa época. En el tiempo de la ejecución del fresco, la cultura perspectiva y el linealismo figurativo, en los cuales Pietro se ha formado, ya han entrado en crisis: Perugino inaugura con esta obra una suerte de nueva naturaleza en el pintar que causará gran impresión en sus contemporáneos, y de la que el artista hará varias réplicas con diversas declinaciones a lo largo de toda su larga carrera.

La Entrega de las llaves

En la *Entrega de las llaves* el esqueleto de la composición está construido sobre una estructura simétrica, con un proceder de la narración del primer plano al fondo escandido con ritmos pausados, legado de las composiciones del maestro de Perugino, Piero della Francesca. La escena se desarrolla en una gran plaza, dominada por una construcción de planta central, que quiere evocar el templo de Salomón, y por dos arcos de triunfo inspirados en el de Constantino.

En el primer plano, Cristo entrega la llave de oro y la de plata a San Pedro que está arrodillado. Los dos grupos de personajes que están frente a frente —los apóstoles y algunos contemporáneos, entre los cuales se encuentra el mismo Perugino—, y las figuritas que se deslizan en lontananza se vuelven vivaces gracias al lenguaje rítmico que Pietro ha aprendido de los artistas toscanos Verrocchio, Pollaiolo (*ca.* 1431-1498), Botticelli. En la representación circula una inédita luz auroral, difusa y serena, que hace de lazo entre las figuras y las cosas. La línea rápida y dura que anima a los protagonistas de los frescos de Botticelli y Ghirlandaio se ha transformado, en los personajes de Perugino, en movimiento muelle y casi danzante. La *Entrega de las llaves* se cierra, a lo lejos, con un paisaje arcádico que preludia una nueva clasicidad, la de Rafael (1483-1520).

En el decenio sucesivo a los frescos sixtinos, Perugino concentra su actividad en Florencia. Aquí, gracias también al *milieu* artístico ligado a la corte de Lorenzo de Médici (1449-1492), nacen sus invenciones más modernas.

En los retablos de altar, por ejemplo, las figuras, macizas y estáticas, están insertas en grandes vanos arquitectónicos abiertos a claros de cielo, que contienen las figuras y las sumergen en una luz natural. Esto ocurre en la monumental *Ultima Cena* pintada al fresco en el convento florentino de las monjas de Foligno, donde la escena, que se preciaba de ilustres precedentes locales —Andrea del Castagno (*ca.* 1421-1457), Ghirlandaio—, se desarrolla bajo un pórtico sombreado y aireado, escandido por pilastras que ritman la composición. En la *Visión de San Bernardo,* conservada en la Alte Pinakothek de Múnich, el diálogo entre el santo y la Virgen, sostenido por la equilibrada proporción entre arquitectura y naturaleza, está hecho de gestos apenas esbozados pero elocuentes, envuelto en los violetas y verdes que vuelven íntimo y elegante el relato pictórico. La natu-

La modernidad en los años florentinos

raleza toma decididamente la delantera en el precioso *Apolo y Dafne* del Louvre, inmerso en el clima de reevocación nostálgica de lo antiguo en la corte de Lorenzo de Médici.

Después de 10 años, en 1491, Peruginno se encuentra de nuevo en Roma, llamado por Juliano della Rovere, el futuro papa Julio II (1443-1513, papa desde 1503), a trabajar en su palacio de los Santísimos Apóstoles. De este prestigioso encargo queda un importante políptico, hoy en la colección Albani-Torlonia. Perugino adapta su estilo al gusto romano, dominado por su exalumno Pinturicchio. No renuncia al gran pórtico luminoso abierto sobre el paisaje, ni al dulce languor de los personajes, pero la escala humana es reducida, y la sensación de quien mira es la de encontrarse delante de una gran página miniada.

Perugino, artista-empresario

En este punto de su carrera Perugino ha logrado inventar un lenguaje pictórico "universal" que supera los estilos locales: los críticos modernos lo han definido "protoclásico". Según las palabras de los cronistas de la época, placía "el aire angelical y muy dulce" de sus figuras, y "la gracia que tuvo al colorear en esa su manera de pintar". Además, Perugino, hacia finales del siglo, satisface la necesidad de un arte que exprese sus nuevas propensiones a la piedad y devoción en una sociedad turbada por los sermones de Savonarola (1452-1498) y la invasión de los ejércitos franceses.

Un lenguaje "protoclásico"

Finalmente, hacia los 50 años Perugino está muy activo y movilizado. Sus pinturas se solicitan a la vez en diversas ciudades, y consiguen un gran éxito también en el norte de Italia (Pavía, Bolonia, Cremona…). El artista abre a veces un taller provisional en el lugar donde le hicieron el encargo: aquí echa mano de pintores locales o envía a sus estrechos colaboradores a terminar el trabajo que él ha programado. O bien la pintura se trabaja en el taller y se envía a su destino, como en el caso de la *Virgen con el Niño y santos,* de 1494, para la iglesia de San Agustín en Cremona. Su domicilio profesional sigue siendo Florencia, al menos hasta 1501, cuando abrirá un taller estable en Perugia.

Los documentos registran la presencia de Perugino en Venecia entre 1494 y 1497: nuevas modulaciones del color e iconografías típicamente vénetas reflejan en su pintura la experiencia de la laguna. En estos años el artista está en grado de utilizar diversos registros pictóricos al mismo tiempo: figuras macizas y pigmentos esmaltados (*Retablo de los Decenviros,* Pinacoteca Vaticana), o también colores extendidos velozmente, transparentes y desflecados (predela del *Retablo de Fano*), pero también nuevas reflexiones sofisticadas sobre el estilo analítico de los flamencos (*Retrato de Francisco de las Obras,* Florencia, Uffizi).

En Venecia

A finales del siglo una de las más poderosas corporaciones de las artes de Perugia, la del Cambio, encarga a Pietro los frescos para la sala de la Audiencia en el Palacio de los Priores. Es un ciclo muy articulado desde el punto de vista iconográfico: se trata de una galería de personajes históricos, mitológicos y sagrados, fruto tardío del enciclopedismo medieval, que Perugino y sus colaboradores pintan alternando gran diligencia, a veces un poco fría, y arranques de genio, por ejemplo en las *Sibilas*.

El repliegue en Umbría

El tercer capítulo de la parábola artística de Perugino lo marcan algunos episodios frustrantes. Importantes encargos —la *Lucha de Amor y Castidad* para el camerino de Isabel de Este (1474-1539), el retablo para el altar mayor de la iglesia de la Santísima Anunciación en Florencia, los frescos de 1508 en la bóveda de la Estancia del Incendio en el Vaticano para Julio II— son criticados ásperamente.

Ahora su estilo parece cristalizado en una serie de clichés. Su alumno Rafael, con el retablo Baglioni pintado en Perugia en 1507 (Roma, Galería Borghese), y todavía antes, en 1504, Leonardo, coetáneo de Perugino y Miguel Ángel, con los cartones para la batalla de Cascina y Anghiari, habían mostrado un camino nuevo y revolucionario que Perugino decide no seguir.

Un estilo ahora hecho de clichés

El artista se retira a Umbría, al reparo de las discusiones, libre de reutilizar los amados cartones infinidad de veces. Vuelve a proponer las composiciones que determinaron su fortuna, rescatando la repetitividad y la limitada puesta al día con una nueva y bellísima calidad pictórica, casi "impresionista". Existe, pues, una evolución en el arte del último Perugino, ejemplificada en la grandiosa empresa del políptico de san Agustín, que consta de 30 paneles dispuestos un tiempo en el recto y verso de una gran máquina de altar (conservados en parte en la Galería Nacional de Umbría, en Perugia).

Véase también
Artes visuales "Piero della Francesca", p. 652.

LEONARDO DA VINCI

Luca Bianco

Leonardo da Vinci es el principal responsable de la transición de la tradición pictórica italiana del siglo xv al Renacimiento del siglo xvi. Activo

esencialmente entre Florencia y Milán, con sus pinturas y dibujos y con la supervisión directa de las obras de sus numerosos seguidores ejerce una gran influencia en el arte del siglo XVI. Muy importantes son sus escritos sobre el arte, alto ejemplo de una reflexión teórica que jamás se desliga de la práctica.

EL PERIODO FLORENTINO: APRENDIZAJE E INICIOS (1472-1481)

Leonardo di Ser Piero da Vinci (1452-1519), hijo ilegítimo de un notario, da los primeros pasos de su carrera en el taller del pintor y escultor Andrea del Verrocchio (1435-1488). No obstante muestre en sus reflexiones teóricas una decidida aversión por la escultura, es probable que en estos años de aprendizaje Leonardo meta mano a algunas esculturas del taller de Verrocchio. En algunas pinturas y dibujos que Leonardo realiza en los primeros años florentinos se puede identificar muy bien la influencia del modelado del maestro. Leonardo alcanza muy pronto una posición preeminente entre quienes trabajan en el amplio taller; su mano se puede identificar con toda seguridad en el ángel que está a la izquierda del *Bautismo de Cristo* (*ca.* 1472) y en el paisaje del mismo retablo.

El tema del paisaje

El tema del paisaje es un tema que con el tiempo adquiere una importancia fundamental en la obra de Leonardo: el artista le pone gran atención desde los primerísimos años, como lo demuestra el dibujo que representa la *Vista del valle del Arno,* fechado 1473. En este dibujo ya se encuentra la delicada y atentísima reproducción pictórica de los efectos atmosféricos que más tarde se convierte en una de las mayores conquistas de Leonardo pintor.

Durante los años florentinos Leonardo perfecciona sus paisajes en obras como la *Anunciación* y el *Retrato de Ginevra Benci,* fechada 1474: el pintor se concentra en la reproducción de los delicados equilibrios de luz y sombra y en la escrupulosa exactitud de la representación de la vegetación que da testimonio de la obsesiva atención que Leonardo presta a los estudios desde lo verdadero.

La Adoración de los Magos

Aún influida por el estilo de Verrocchio, pero inconfundiblemente leonardesca en la elaboración cromática y en las aperturas paisajistas es la *Virgen del clavel,* probablemente realizada en 1478; culmen del periodo florentino es la todavía incompleta *Adoración de los Magos,* donde al hacinado esquema compositivo, inaudito para la época, se unen profundizadas investigaciones del claroscuro y sombreado en los rostros de los personajes y una avanzada investigación perspectiva, atestiguada por los numerosos estudios preparatorios *(Estudio para la adoración de los Magos)*.

El primer periodo milanés (1482-1499)

En 1481 Leonardo escribe una carta al duque Ludovico Sforza llamado *el Moro* (1452-1508) ofreciéndole sus servicios. Curiosamente, en esa presentación de sí mismo Leonardo deja en la sombra precisamente sus cualidades de pintor y escultor para resaltar su habilidad de ingeniero militar y ofrecerse como ejecutor de un monumento ecuestre que el príncipe milanés quiere mandar erigir en memoria de su padre Francisco (1401-1466).

La Milán de la segunda parte del siglo XV está entre las cortes más ricas de Italia; Leonardo se siente a sus anchas en ese ambiente cortesano, donde tiene modo de entregarse a las actividades más variadas.

A la realización de pinturas agrega la dirección de un vasto taller, en el que colaboran algunos de los jóvenes pintores lombardos más dotados, de Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) y Marco d'Oggiono (1475-1580) (autores de la *Resurrección de Cristo,* que se puede fechar entre 1494 y 1497) a Andrea Solario (*ca.* 1465-1530; *Retrato de Charles d'Amboise*). Las muchas copias hechas en el taller de las pinturas del maestro, la movilidad de los que laboran en él y las numerosas reelaboraciones de las ideas presentes en los dibujos de Leonardo garantizan una vasta circulación en Italia de los estilemas elaborados por el artista en el periodo milanés. En el trabajo de un decenio que dedicó al monumento ecuestre a Francisco Sforza tiene intervalos debidos a la actividad de organizador de fiestas y a la actividad de escenógrafo de espectáculos teatrales. Otro importantísimo fruto del periodo milanés es el inicio de la redacción del *Libro de la pintura* que se remonta a 1490.

Un pintor comprometido en varios frentes

La primera obra de la que se tiene noticia en los años milaneses es llevada a cabo por Leonardo con la colaboración de los hermanos Ambrogio (*ca.* 1455-*ca.* 1508) y Evangelista de Predis (*ca.* 1445-1490/1491): se trata de la celebérrima *Virgen de las rocas,* realizada para la Confraternidad de la Inmaculada Concepción. Las largas controversias que acompañan la ejecución y el pago de la pintura están probablemente en el origen de las dos versiones del tema, conservadas en París y Londres. La tabla parisina, autógrafa de Leonardo, se impone por su minucia atmosférica en la reproducción de los efectos de la luz y por el encanto de la composición, con su complejo juego de gestos y miradas que se entrelazan. La versión londinense, realizada en los años posteriores y con la colaboración de Ambrogio de Predis, presenta una serie de simplificaciones y una más acentuada monumentalidad, perdiendo mucho del preciosismo cromático y de la delicadeza pictórica de la primera redacción.

La Virgen de las rocas

Un retratista de los movimientos del alma

Además de los exigentes encargos sacros, Leonardo da prueba de sí mismo también en el género del retrato, mostrando su capacidad de captar perfectamente las cualidades psicológicas de los sujetos,

siguiendo el gusto de la reproducción en la pintura de los movimientos del alma, que precisamente en ese periodo se difunde en la cultura de las cortes septentrionales.

Tal profundización psicológica es perfectamente evidente en los retratos milaneses, desde el *Músico* de la Ambrosiana, que puede fecharse en el inicio de la estancia milanesa, al supremo resultado de la *Dama con el armiño,* que quizá se puede identificar con Cecilia Gallerani (1473-1536), culta y rica amante de Ludovico *el Moro,* cuya expresión atenta y absorta —como lo atestiguan también las fuentes literarias contemporáneas— provoca una gran impresión. Reflejo también de la temperie cultural cortesana es la llamada *Belle Ferronnière* del Louvre, un episodio de los años noventa. Los primeros 20 años milaneses de Leonardo se cierran, sin embargo, con dos fracasos que se refieren precisamente a los encargos más laboriosos. El *Monumento ecuestre a Francisco I Sforza,* cuyos trabajos se interrumpen y reanudan varias veces, se concreta en la composición de un enorme caballo de terracota que obtiene consensos entusiastas de parte de todos los espectadores; pero jamás será vertido en bronce y será destruido bajo el fuego de los cañones franceses en 1499, a la caída del ducado de Milán.

Fracaso parcial es también la grandiosa empresa del *Cenáculo,* llevado a cabo por encargo de Ludovico *el Moro* para el refectorio del convento de Santa María de las Gracias. Terminado en 1497, después de un trabajo de tres años acreditado por muchísimos estudios preparatorios, el *Cenáculo* aparece inmediatamente como una auténtica obra maestra, con su dimensión de clasicismo libre y monumental que inaugura el Renacimiento del Quinientos. Sin embargo, casi 20 años después la pintura aparece ya muy dañada a causa de la particular técnica empleada por Leonardo que había pintado en seco en la pared del refectorio, sin tener en cuenta los factores ambientales como la humedad: en 1568, Vasari (1511-1574) lamenta que de la pintura "no se vea más que una mancha cegada".

El Cenáculo, *una obra maestra en peligro*

Viajes por Italia y Francia (1500-1519)

La fama conquistada en el periodo milanés hace que muchos príncipes y notables italianos se disputen a Leonardo después de la catástrofe del Ducado de Milán. En 1500 lleva a cabo el *Retrato de Isabel de Este,* desplazándose entre Venecia, Florencia y Roma, y a la vuelta del siglo dibuja el cartón de *Santa Ana* y *Virgen de la devanadera,* pintada para el secretario y tesorero del rey de Francia Florimond Robertet (1457-1532). Pero es complicado seguir los rastros pictóricos de Leonardo en los primerísimos años del Quinientos: una fuente contemporánea lo define "impacientísimo con el pincel", y en este periodo la colaboración del pintor y los trabajadores de su taller se vuelve muy estrecha. Leonardo se ocupa de hidráulica e ingeniería

Hidráulica e ingeniería

militar en el séquito de César Borgia (1475-1507) y cada vez se encuentra más absorbido por sus experimentos con el vuelo.

En 1503 Leonardo pone mano en Florencia a un importante encargo público; se trata del fresco que representa *La batalla de Anghiari,* que en la Sala del Maggior Consiglio debía estar al lado del fresco de Miguel Ángel con *La batalla de Cascina.* Como ya había sucedido con el *Cenáculo,* el encargo termina en un clamoroso fracaso técnico; de la obra nos quedan hoy sólo estudios y copias parciales —un ejemplo de ello es la *Copia de la batalla de Anghiari* de Pieter Paul Rubens (1577-1640).

En la empresa florentina están al lado de Leonardo numerosos pintores, responsables de muchas copias de sus pinturas y de realizaciones que nacen de ideas del maestro —como *Leda y el cisne,* atribuido a Fernando de Llanos (siglos XV-XVI).

Al final del primer decenio del siglo XVI Leonardo regresa a Milán, donde tiene posibilidad de transmitir a una nueva generación de pintores un repertorio de motivos y temas que va a influir durante mucho tiempo la pintura lombarda, aunque es cierto que las sutilezas del maestro son malentendidas y simplificadas muy a menudo como melindres y repeticiones (véase, por ejemplo, *Susana y los viejos* de Bernardino Luini). En la pintura del segundo decenio Leonardo continúa concentrándose en la reproducción de los movimientos de la mente y de los efectos atmosféricos, perfeccionando la técnica del sombreado y las celebérrimas sonrisas enigmáticas tan admiradas en el *Retrato de Monna Lisa* (1514) o en el *San Juan.* Al mismo tiempo, sin embargo, después de la moderación del *Cenáculo* no renuncia a experimentar con esquemas compositivos más intrincados *(La Virgen, Santa Ana y el Niño).*

La Monna Lisa

En los últimos años Leonardo está ocupado como ingeniero en la corte de Carlos de Amboise; muchos dibujos de este periodo dan testimonio del largo alcance de sus reflexiones teóricas y artísticas, valga como ejemplo de todas ellas la serie de estudios sobre el *Diluvio.*

LOS ESCRITOS

No obstante que se defina a sí mismo "hombre sin letras" (dando a entender, en realidad, la falta de una educación humanista completa), Leonardo deja una impresionante mole de escritos científicos, literarios y naturalmente de temática artística. Es necesario referirse al clima cultural de la Milán de Ludovico *el Moro,* suspendida entre sensibilidad gótico-tardía e impulsos renacentistas, para rastrear el origen de algunos escritos curiosos como el *Bestiario* o las *Profecías,* en los que Leonardo es inesperadamente fiel a los bestiarios medievales, proclive a los juegos de palabras y a las adivinanzas. Pero en la misma Milán es donde el artista emprende la redacción del *Libro*

El Libro de la pintura

de la pintura, orgullosa reivindicación de la dignidad del arte pictórica que Leonardo opone a las subestimaciones que de ella hacen los humanistas milaneses y florentinos.

El *Libro de la pintura,* en el que Leonardo trabaja desde 1490, afronta temas como la supremacía del arte pictórico sobre las otras artes, el papel de la perspectiva y las proporciones, el rendimiento de los efectos atmosféricos y del claroscuro.

Sobre todo, Leonardo invita al aprendiz de pintor a estudiar lo verdadero, convencido del postulado según el cual "la naturaleza está llena de infinitas razones que jamás estuvieron en la experiencia". No asombra, luego, encontrar en las notas de Leonardo la descripción literaria de muchos de los motivos que lo absorben desde el punto de vista pictórico: la atención a los efectos de la luz, el empleo de la perspectiva y el papel fundamental del dibujo.

Véase también
Ciencia y tecnología "Leonardo da Vinci", p. 417.
Artes visuales "La Milán de los Sforza", p. 691.

DONATO BRAMANTE

Ferruccio Canali

Donato Bramante representa una figura nodal en el desarrollo de la arquitectura del Renacimiento; por un lado, recoge la herencia cultural de Brunelleschi y Leon Battista Alberti; por otro, funde tal herencia con un estudio sistemático de las ruinas antiguas, tanto que su lenguaje arquitectónico, de gusto arcaizante, adaptado a las diversas tipologías de edificios, en poco tiempo se vuelve modelo imprescindible para todos los creadores de obras de arte en el siglo xvi.

La formación y las primeras obras

Nacido en 1444 en el ducado de Urbino, Donato Bramante (1444-1541) se forma en la ciudad de Feltre alrededor de los años sesenta del siglo XV, como dice Vasari (1511-1574), y por tanto en un ambiente cultural particularmente atento a la aplicación, en pintura y arquitectura, de los principios matemáticos de la perspectiva, gracias a las presencias de Piero della Francesca (1415/1420-1492), Leon Battista Alberti (1406-1472), Francesco di Giorgio Martini

(1439-1501), quien entró oficialmente al servicio de la corte de Urbino probablemente después de la partida de Bramante.

De la producción juvenil de Bramante no se sabe casi nada. Por esto le ha sido atribuida, con mayor o menor fundamento, una innumerable serie de obras arquitectónicas realizadas en el curso de 1475: de la capilla del Perdón en Urbino a la iglesia de la Colonnella en Rímini, de la catedral de Faenza al portal ferrarés de Schifanoia, a la Capilla Mayor de la iglesia de San Francisco en Mantua (actualmente destruida).

Documentada fehacientemente su presencia en el territorio de la Serenísima, en Bérgamo, en 1477 Bramante realiza ahí, para un amigo de su protector Ascanio Sforza (1455-1505), la importante decoración de la fachada del Palacio de la Razón; luego sus rastros se vuelven a perder.

Bramante en Milán

En 1481 queda registrada la presencia de Bramante en Milán, adonde probablemente llega luego de la toma de poder de Ludovico *el Moro* (1452-1508), hermano de Ascanio: se le atribuye el dibujo del grabado Prevedari, un ejercicio de perspectiva de gusto anticuario, *cum hedifitiis et figuris,* que representa un cimiento artístico imprescindible de la obra entera de Bramante, pero también una auténtica orientación para la cultura figurativa lombarda de ese tiempo. Ya al servicio de los Sforza —"ingeniero y persona que se deleita tanto en la pintura como en la arquitectura"—, Bramante obtiene una serie de encargos pictóricos de prestigio, a los que se agregan en poco tiempo importantes comisiones de proyectos arquitectónicos (a los que sin embargo hace de contrapunto una sustancial impericia técnica suya, después recordada puntualmente por las fuentes, especialmente a la hora de proyectar los cimientos de los edificios). Así pues, como lo atestigua Cesare Cesariano (1483-1543), procede a sus intervenciones —por lo demás, muy debatidas críticamente— en la pequeña iglesia de Santa Maria en San Satiro, que es renovada en línea con la nueva política, respaldada por los señores de Milán, de celebrar la antigua iglesia local (Sátiro era hermano de san Ambrosio).

Encargos y proyectos arquitectónicos de prestigio

Sin embargo, todo el asunto tiene hoy contornos poco claros: Bramante sigue adelante con una serie de obras, ya iniciadas años antes, de difícil atribución y datación, considerando que él aparece en el proyecto en 1482, cuando ya está más bien avanzada la construcción de la nueva estructura planimétrica.

En 1486 el artista se compromete en el proyecto de la fachada, que luego no se realiza, pero ciertamente su atención se concentra en la zona del presbiterio, donde para proporcionar un coro al edificio —al estar la pared casi totalmente aplanada a lo largo de la línea del transepto y no pudiéndose

alargar el espacio a causa de una calle urbana— Bramante tiene modo de llevar a sus últimas consecuencias las posibilidades de la ilusión espacial que ofrece la construcción perspectiva. En efecto, en el pabellón se crea una cavidad plana, de sólo 96 centímetros de profundidad, que Bramante trata escenográficamente como un largo coro perspectivo a través de una decoración con estuco que imita en la parte alta una bóveda con lagunares que van disminuyendo progresivamente, mientras que en la parte baja está puesta sobre un orden de pilastras realmente también de escasísimo relieve. Un ejemplo éste que, maravilla de los contemporáneos, en poco tiempo se convierte en paradigma del problema entre el ser y el aparecer de la arquitectura, estímulo para los estudios escenográficos y para el gusto de la pintura decorativa de perspectivas arquitectónicas hasta la anamorfosis. Pero también desde el punto de vista lingüístico, con esta intervención Bramante aporta una fuerte señal a la cultura arquitectónica en la utilización bastante experta (por lo demás en línea con los constructos construcciones ya presentes en el grabado Prevedari) de una concatenación anticuaria y albertiana de pilastras mayores y pilares menores en vista de la adopción consciente de los órdenes arquitectónicos de los antiguos.

La fachada de Santa Maria en San Satiro

Finalmente, el artista no deja de adoptar también en los espacios, que hacen de bagaje al cuerpo de la iglesia de Santa Maria en San Satiro, su propio gusto arcaizante de cuño anticuario: en efecto, procede a la reestructuración de la capilla paleocristiana en cruz griega de San Asperto, coronada por una pequeña cúpula octagonal, y a la instalación del baptisterio, también octagonal, con ocho nichos en la parte baja y galería abierta en el segundo registro, escarmentado por los ejemplos raveneses. En esos mismos años llegan uno tras otro los encargos que se hacen a Bramante: el prepara una relación escrita para la difícil terminación del cimborio gótico de la catedral de la ciudad, mientras que hacia finales de los años ochenta se involucra en la obra, iniciada en 1488 también por encargo de Ascanio Sforza, de la catedral de Pavía. Parece que Bramante ya se ha escabullido de la empresa en junio de 1490, cuando Francesco di Giorgio Martini y Leonardo (1452-1519) visitan la obra. El inicio de los trabajos en la cripta y en el crucero principal, junto con su *certum designun seu planum* para el edificio, no deja de condicionar toda la prosecución de la obra, incluso en sus distintas modificaciones: el proyecto se alinea con la cultura arquitectónica cuatrocentista más versada, proponiéndose realizar una gran tribuna octagonal con cúpula a la que la iglesia de tres naves hace de saledizo, refiriéndose en la planta al Santo Espíritu de Brunelleschi en Florencia, y meditando de nuevo, al hacer el alzado, en el esquema albertiano de las iglesias céntricas y en aula.

El gusto por la antigüedad

En 1492 Bramante aparece en Vigevano, como recuerda también el arquitecto y tratadista Cesariano, precisamente cuando *el Moro* manda transformar el viejo castillo en un palacio nuevo y, sobre todo, se procede a la construcción de una gran plaza urbana “muy larga y ancha, con pórticos,

columnas y bóvedas y talleres en cada lado", precisamente como era el foro de los antiguos romanos, según la descripción que de ellos hace Vitruvio (siglo I a.C.). Ningún documento nos da testimonio de la participación directa de Bramante en esa concepción, aunque es verdad que en 1494 supervisa el suministro de columnas y capiteles; pero la fuerte carga anticuaria de la intervención es la que conduce, después de los trabajos en Milán, hacia un proyecto suyo.

En 1492, también por encargo de Ascanio Sforza, Bramante está involucrado en la construcción de los claustros y la canónica de San Ambrosio (el conjunto ha sido reconstruido en buena parte con una clara subversión de las obras ya previstas antes de su intervención).

Los contactos con Brunelleschi

El claustro mayor de San Ambrosio

Una vez más, el lenguaje empleado por Donato tiene notables puntos de contacto con el lenguaje empleado por los más directos continuadores de Brunelleschi (1377-1446) en las basílicas florentinas: Bramante adopta las mismas soluciones, como en ese girar los arcos no directamente sobre las columnas, sino sobre muñones de cornisamento (no hacerlo habría sido una agramaticalidad demasiado evidente, después de la publicación del tratado de Alberti). Luego se ha de notar la atención que el arquitecto pone, todavía, al dictado vitruviano con esa alusión explicita al antiguo relato del origen lignario de las columnas: en el claustro son cuatro los fustes tratados como troncos de árbol con nudos naturalistas, precisamente *laboratae ad troncones,* aunque Vasari atribuya la sugerencia de esa construcción más bien a Bramantino (*ca.* 1455-*ca.* 1536) que a Bramante. Luego, la presencia de la gran arcada central, también en el claustro mayor de San Ambrosio, ha sido leída por los críticos como una verdadera y propia cifra bramantesca que ha hecho atribuir a Bramante una serie de otras obras, como la fachada de la iglesia de Santa Maria Nuova en Abbiategrasso. En el claustro jónico son también de extremo interés los pedestales puestos debajo de las columnas, según una variante anticuaria del orden arquitectónico todavía bastante innovadora para esa época, e institucionalizada definitivamente por Sebastiano Serlio (1475-1554) sólo más de 30 años después.

Todavía en el inicio de los años noventa Bramante está comprometido, también en Milán, en el enésimo episodio arquitectónico de gran importancia para la cultura lombarda: el tema del presbiterio de los edificios religiosos se retoma en la iglesia de Santa María de las Gracias, edificio que en las intenciones del *Moro* debe transformarse de simple iglesia mendicante en el mausoleo de los Sforza. Pero la presencia de Donato en la obra es esporádica: se sabe que en 1494 se compromete a suministrar mármoles, pero quizá ya en 1492 participa, con su gran amigo Leonardo y con Giuliano da Sangallo (*ca.* 1445-1516), en el colegio de los peritos solicitados por *el Moro* para la obra. Pero las fuentes milanesas y tampoco Cessariano —en general tan atento a las obras de Bramante, su *praeceptor*— mencionan la intervención de Donato,

salvo para atribuirle la cúpula: tampoco hoy la crítica se pone de acuerdo sobre la naturaleza de su participación, puesto que algunos elementos de la decoración que parecerían poder remitirse a una idea suya (como la cintas entrelazadas arriba de los grandes nichos, llamados por Leonardo precisamente "grupos de Bramante") no parecen elementos suficientes que estén a la altura de su personalidad artística.

Bramante en Roma, arquitecto papal

Al acercarse la caída política de Ludovico *el Moro,* pudiendo contar con la amistad de Ascanio Sforza, Bramante se traslada a Roma, donde —recuerda Vasari— recibe un primer encargo pictórico del papa Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492) para el jubileo del año 1500. En efecto, realiza bellas perspectivas y se ocupa de la decoración de fachadas de palacios, además del estudio de obras antiguas (pero de estos dibujos no nos queda nada).

El jubileo de 1500

Vasari afirma que al encargo del cardenal Oliverio Carafa (1430-1511) sería el primero de tipo arquitectónico que recibe Bramante en la Urbe: el claustro de Santa María de la Paz, cuyos trabajos se prolongan desde antes de 1500 hasta 1504, especialmente después de 1503. Una vez más los documentos contienen noticias muy pobres: sólo se sabe que en 1500 Bramante proporciona a maestranzas en gran parte lombardas y setignaneses un dibujo para el encargo de ocho columnas jónicas. El claustro representa un momento cardinal en el desarrollo del lenguaje arquitectónico romano, tanto que también Vasari subraya que precisamente tal intervención proporciona al artista "mucha celebridad".

En particular, apoyándose en el pronunciado gusto de su cliente por lo antiguo, el arquitecto puede realizar, teniendo como modelo el coro ficticio de Santa Maria en San Satiro, en Milán, un montaje de columnas adosadas y pilastras donde las arcadas son sostenidas por las aletas de las pilastras y el cornisamento sobrestante por las columnas adosadas, repensando y actualizando, además del ejemplo del patio del Palacio de Urbino, sobre todo el patio albertiano de Palacio Venecia en Roma. Con respecto a ese ilustre precedente, en efecto, Bramante innova posteriormente la estructura: sobrepone pilastras libres (auténticas *columnae rectangulae* albertianas) a las que están abajo, de modo que sean éstas las que sostengan el cornisamento sobrestante; las columnas que se alternan con las pilastras, en cambio, se apoyan en falso en medio del arco de abajo y quedan liberadas de toda función estructural, dando más movimiento a la estructura que a primera vista podría parecer más bien estática. Sin embargo, el juego de montajes no convence completamente a sus sucesores inmediatos: Vasari define la intervención como no "completamente hermosa".

El claustro de Santa María de la Paz

La fama de Bramante en Roma es ahora tal, que el número de edificios en los que participa —o que muchos autores han querido atribuirle— resulta verdaderamente impresionante, aunque la mayoría de las veces se esfumen los contornos de su participación: Vasari nos habla de completar el palacio de la Cancillería, quizá el patio (terminado en 1511), y la iglesia de San Lorenzo en Dámaso, y luego de sus intervenciones en la iglesia de Santo Santiago de los Españoles en la Plaza Navona, a la que siguen los proyectos de Palacio Castelli (luego Giraud Torlonia, caracterizado no casualmente por amplias cortinas de anticuario *opus isodomum* en travertino y por columnas adosadas superiores pareadas), Palacio Fieschi, Palacio Corneto en la plaza Scossacavalli y la Locanda del Sol. Entre las obras ciertas atribuidas a Bramante se enumera el templete circular de San Pedro en Montorio, caracterizado por un ala circular y continua de columnas libres, verdadero y propio replanteamiento filológico no sólo de celebres ruinas antiguas, sino sobre todo de la tipología vitruviana del períptero romano, tanto que el templete entra en los manuales posteriores como ejemplo que, según Serlio y Palladio (1508-1580), es digno de estar a la par de los antiguos. Inserto en el angosto patio del monasterio, pero probablemente previsto por Bramante al interior de un espacio también circular y columnado (Serlio), el templete presenta un giro de 16 columnas de recuperación de orden dórico, puesto que el complejo surge en el lugar del martirio de San Pedro y el orden dórico se dedica al padre fundador de la Iglesia. Con este ejemplo Bramante vuelve a meditar en un tema que, a partir de la segunda mitad del siglo XV, apasiona a la cultura artística sobre todo de carácter albertiano: no se olvide que está previsto un edificio circular en Urbino para Federico de Montefeltro (1422-1482), así como están en estrecha relación con la cultura de la ciudad de Feltre las famosas *Tavole prospettiche,* entre las cuales precisamente la de Urbino —que algunos atribuyen a Bramante—, que presenta en el centro un gran edificio circular; una tipología que luego transmigró también a los fondos de los cuadros de Perugino (*ca.* 1450-1523) (recuérdese que ya en 1493 *el Moro* manda buscar a Bramante, quien de improviso había partido de Milán, en la Toscana y precisamente en el taller de ese pintor). En el friso del templete de San Pedro en Montorio, donde se alternan triglifos acanalados y metopas decoradas según las *elegantiae* del orden dórico, en los relieves se notan los instrumentos litúrgicos para la misa y las llaves de Pedro, en una cristianización puntual de instrumentos análogos para el culto pagano presentes en el friso del templo de Vespasiano (9-79) en Roma. El núcleo del edificio está ribeteado de pilastras que rematan las columnas del ala externa y a su vez son escandidas por un intercolumnio diverso (es en cambio tardío el coronamiento de la cúpula del edificio, arriba del alto tambor de la cúpula ahuecado por nichos semicirculares y rectangulares).

El templete de San Pedro en Montorio

A partir de 1505, siendo ya famosísimo, Bramante recibe de Julio II (1443-1513, papa desde 1503) el encargo "de los corredores del Belvedere",

Los encargos de Julio II

como lo cuenta Vasari: dos larguísimas alas paralelas (de casi 300 metros) de pórticos traslapados por dos órdenes de corredores, puestos para conectar el Palacio Vaticano con el palacete descentrado que mandó edificar, a finales del siglo XV, Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484). Así es como llega a formarse un enorme embalse unitario —luego el ala de la Biblioteca Vaticana se inserta sólo en tiempos de Sixto V (1520-1590, papa desde 1585)—, articulado en tres niveles: una suerte de gran circo a la antigua para juegos y naumaquias, pero también con las características de un espacio de exposición de antigüedades con estatuas colocadas en nichos, cerrado por una serie escenográfica de rampas y por una gran exedra —terminada luego por Pirro Ligorio (1513-1583).

Con respecto a los modelos antiguos, que el arquitecto tiene muy presentes, Vasari recuerda que Bramante procede a la "imitación, pero con nueva invención": así ocurre por lo que se refiere a la tipología del conjunto entero, así como en lo relativo al orden dórico del patio inferior cuyo modelo es el teatro Marcelo; así en la reevocación de ciertas soluciones típicas de las terrazas de las villas clásicas, dado que entonces la zona estaba en campo abierto; de la misma manera en las construcciones modeladas libremente siguiendo las del santuario de Preneste. Para el gran hemiciclo anticipado por una escalera escenográfica cóncavo-convexa que cierra todo el eje visual, se reconecta, en cambio, con los ejemplos de los templetes romanos dedicados a las ninfas. Las alas de pórticos —marcadas por una rigurosa concatenación de columnas/pilastras/arcos, por una superposición de órdenes (dóricos/jónico/corintio) y, en el patio superior, por la construcción del envigado rítmico (un gran pilar con dos columnas en la frente que enmarcan nichos y recuadros, siguiendo el ejemplo del interior del templo albertiano de San Andrés de Mantua— constituyen de inmediato un repertorio —imprescindible para los arquitectos de los años por venir— de las varias posibilidades ínsitas en el montaje de los elementos decorativos anticuarios, haciendo así del Belvedere una suerte de *summa* del nuevo lenguaje renacentista a la antigua.

También el viejo palacete del papa Inocencio VIII experimenta notables modificaciones, como la construcción de la escalera helicoidal que se convierte en breve tiempo en prototipo de los sucesivos modelos "en caracol": en su escansión continua de órdenes arquitectónicos sobrepuestos de columnas libres —subraya Vasari— "el dórico entra en el jónico y así en el corintio". Al mismo tiempo que una serie de importantes trabajos ulteriores (en Castel Sant'Angelo, en la roca de Viterbo, en la roca de Civitavecchia, en Roma en el palacio de los Tribunales, en la tribuna de Santa Maria del Popolo, en el mausoleo de Ascanio Sforza, en la villa papal en la Magliana, en San Celso, en la basílica de Loreto, en el templete dedicado a las ninfas en Gennazzano, y en la iglesia de la Consolación de Todi), Bramante recibe también el encargo de transformar el Palacio Vaticano, para "restaurar y enderezar" el viejo edificio (Vasari).

Pero en 1506 es cuando el arquitecto inicia los trabajos para la nueva basílica de San Pedro: la colocación de la primera piedra ocurre el 18 de abril y así como la fundición, por obra de Caradosso (1452-1527), de una medalla conmemorativa con la imagen de la nueva fachada: ésta, según las peticiones del pontífice, centra la atención precisamente en las tribunas, en línea con la cultura cuatrocentista.

La nueva basílica de San Pedro

La idea inicial se ve sometida de todos modos a varias modificaciones, también por la presencia de Giuliano da Sangallo en la obra (como lo atestigua una serie de dibujos que hoy se encuentran en los Uffizi), llevando a la redacción de al menos dos soluciones diversas por parte de Bramante.

El primer proyecto, el llamado "plano de pergamino", muestra una gran cruz griega central (probablemente del solo ábside), intersecada por un cuadrado externo que, a su vez, circunscribe los vanos de la cúpula en las diagonales; aparecen nada más los famosos machones vaciados con planta en triángulo isósceles que proporcionan al núcleo central una forma de octágono irregular, ligando de esta manera esta intervención a las precedentes realizadas en Milán. Pero la idea provoca inmediatamente grande perplejidad a Julio II, sea porque debería desplazar el centro geométrico del edificio con respecto de la tumba de San Pedro, sea porque esto significaría ignorar la estructura del coro que mandó erigir Nicolás V (1397-1455, papa desde 1447), después de 1450, a Leon Battista Alberti y Bernardo Rossellino (1409-1464).

Los dos proyectos

Así que Bramante debe realizar un segundo proyecto: después de 1505 el arquitecto parece orientarse más decididamente a una estructura del ábside llamada *a quincunx* (es decir, con un núcleo central equilibrado por espacios diagonales, como en un esquema en quincunce), articulando más la cruz griega inicial, mientras que el vano central aparece limado en los ángulos (con pilastras "en libreta" o "en barra") para formar un octágono con deambulatorios alrededor. Y el arquitecto no establece si el templo debe mantener un aspecto longitudinal o no. De ello nace una larga serie de chistes y bromas contra la indecisión de Bramante y su sobrenombre de "Ruinante" por haber destruido el viejo san Pedro sin saber bien cómo reconstruirlo. A la muerte del arquitecto, en efecto, además de la instalación de los nuevos machones, en el interior de la vieja iglesia ya en ruinas se eleva sólo un pequeño aunque elegante templete, también de orden dórico, para proteger el altar que está sobre la tumba de san Pedro (luego demolida en 1592).

Bramante "Ruinante"

Con el Palacio Caprini (hoy destruido), conocido también como "Casa de Rafael" (quien lo adquiere en 1517), Bramante pone a punto, a partir de 1508, una nueva tipología de fachada de palacio privado: el registro bajo está escandido por almohadillado en obra rústica de gusto anticuario; éste, a su vez, sostiene las arcadas y el registro o los registros superiores, enmarcados por semicolumnas pareadas; el cornisamento sobrestante subraya

La "Casa de Rafael"

de esta manera la magnificencia del plano noble. El ejemplo vuelve más ágil y económica la utilización de los órdenes arquitectónicos para los frentes de habitaciones, sin tener que recurrir a la sobreposición de más registros y permitiendo una seriación de las arcadas sea en altura que en anchura. De aquí la grandísima difusión del modelo, gracias al feliz compendio de valencias en claroscuro y ornamentación, y gracias también a la evidente jerarquización entre la planta de la residencia de la nobleza, la comercial abajo, y el eventual entrepiso o mezanine para la servidumbre.

Véase también

Artes visuales "La Milán de los Sforza", p. 691; "Urbino en los años de Federico de Montefeltro", p. 709.

MÚSICA

INTRODUCCIÓN

Luca Marconi y Cecilia Panti

En el curso del siglo XV la música lleva a cabo una importante transformación, derivada de las transformaciones de la sociedad y la cultura del siglo. Al no ser ya (sólo) prerrogativa de eclesiásticos y monjes, el lenguaje musical escrito se difunde y cultiva en las cortes y los "círculos intelectuales" de las ciudades. La figura del *musicus,* que en el Medievo se identificaba ante todo con el monje maestro de canto y tratadista —baste pensar en el más célebre de todos, Guido de Arezzo (*ca.* 990-post 1033)—, es ahora preponderantemente un laico o un eclesiástico puesto al servicio de los nobles o contratado como maestro cantor en las capillas privadas o en las iglesias catedrales. Con bastante frecuencia el músico reúne a la vez las figuras del teórico de la música, del compositor y hasta del ejecutor, papeles profesionales que estaban muy distinguidos en el Medievo. Así pues, la distancia entre la ciencia especulativo-teórica de la música y la práctica compositiva y de ejecución tiende a atenuarse, favoreciendo la consolidación de la idea "moderna" de música como arte de los sonidos. Como consecuencia de esto, los tratados de ese tiempo se orientan de un modo más circunstanciado a las cuestiones de la práctica, sobre todo de polifonía, y también las obras más especulativas, donde sigue viva la tradición boeciana, se enfocan en problemas de interés práctico, como los sistemas de afinación de los instrumentos, que encienden vehementes controversias entre los maestros.

Al servicio de los nobles

Autores de estas importantes transformaciones son músicos que en su mayoría provienen de los Países Bajos, formados en las importantes escuelas catedrales de Cambray y otros centros flamencos, y contratados, a menudo con jugosos salarios, por los nobles de las cortes, sobre todo italianas. El músico es, con todo derecho, un profesionista de la música al servicio de señores y poderosos: de hecho, es un servidor, u "hombre de librea", una figura profesional contra la cual se rebelará, tres siglos después, el genio de Mozart (1756-1791), y que perdurará hasta la época de Beethoven (1770-1827).

Las formas musicales

En la vertiente de las formas musicales, el Cuatrocientos ha sido definido con justa razón como la "edad de la *chanson*", por el dominio que este género poético-musical ejerce en las cortes de toda la Europa central. Con la

chanson el lenguaje polifónico experimenta una transformación notable: las rarezas y las *subtilitates* compositivas de la *ars nova* del siglo XIV tienden a desaparecer en favor de un fraseo melódico más pegajoso, de la emergencia cada vez más evidente de la voz superior, a la que ahora a menudo se entrega la línea del canto, y de la polarización de los registros en los cuatro que habrán de estandarizarse en la polifonía vocal *a cappella: bassus, tenor, altus y cantus* (el "soprano"). Pero la hegemonía de la *chanson* se acaba en la segunda mitad del siglo, cuando nuevas formas "nacionales" comienzan a desarrollarse y volverse populares, como la *frottola*[1] en las cortes italianas. Además, también la vertiente de la polifonía litúrgica está investida de un aire nuevo, tanto en el motete, gracias al empleo de un fraseo más fluido y melódico, aunque aún se funde prevalentemente en la técnica de la isorritmia, como en las misas polifónicas, porque se afirma el principio compositivo del *cantus firmus* en todas las secciones del ordinario (es decir, el empleo de una misma melodía como base para el contrapunto), recurriendo también a melodías profanas: basta pensar en el gran florecimiento de las *missae L'homme armé*.

La chanson

La frottola

La función social de la música

La fruición, cada vez más al alcance de las diversas clases sociales, hace que entre los que se dedican al estudio de la música no se encuentren sólo las figuras profesionales que hemos recordado, sino también los mismos señores y las damas, para quienes es señal de distinción social cultivar ese "entretenimiento y ocio" recomendado por Aristóteles (384/383 a.C.-322 a.C.). Entre las damas que se disputan la magnificencia del *entourage* y el patronato musical sobresalen las "rivales" Lucrecia Borgia (1480-1519) e Isabel de Este (1474-1539), mientras que entre los nobles que cultivan la música lo hace Lorenzo de Médici (1449-1492), patrón de las artes y el saber, que, por lo que se desprende de los documentos disponibles, juega un papel activo en la promoción y la difusión de este arte, no sólo en ocasiones privadas, sino también en las solemnidades de la ciudad, incluso profanas. Es ejemplar el caso de las fiestas de carnaval, luego censuradas bajo el control político de Savonarola (1452-1498), por las que el *Magnífico* ha sido acreditado como autor de los famosos "cantos carnavalescos", composiciones de fácil ejecución pero que permiten que los textos filtren un mensaje intelectual que refleja el *background* cultural humanista de su círculo.

El patrono Lorenzo de Médici

En este marco cultural abierto a la idea de la música como entretenimiento y pasatiempo intelectual, también la música instrumental y la danza

[1] Canción polifónica profana popular cultivada en Italia durante los siglos XIV-XV y precursora del madrigal. [T.]

emergen finalmente y encuentran su función social: ya no denigradas o consideradas sospechosas por ser fuentes de placer sensual, danza y ejecución instrumental se cultivan ahora en las cortes, en las ciudades, entre los nobles y también entre los burgueses. Es más, precisamente a la danza se le confiere una función social significativa, en cuanto que las modalidades de ejecución de géneros corales específicos sirven en las ocasiones públicas para señalar los papeles sociales de pertenencia. El maestro de baile y un conjunto de tratados específicos se agregan luego permanentemente a los distintos contextos de elaboración y fruición de la música que marcan la cultura humanista.

La danza y la música instrumental

Es válido hacer un discurso análogo por lo que se refiere a la música instrumental, que, aunque "perjudicada" por la ausencia de una tradición escrita precedente, ahora es el centro de interés en las cortes y ciudades, como lo atestigua fehacientemente el arte figurativo al restituirnos ejemplos significativos de damas y señores que se dedican a la práctica del canto acompañado de instrumentos. Comienzan a aparecer obras de organología en las que los instrumentos pierden su valor simbólico-bíblico y más bien se catalogan según sus funciones, también político-sociales: la distinción más importante sigue siendo entre "altos" y "bajos". El laúd —junto con otros instrumentos de cuerda— domina el escenario figurativo, pero también los instrumentos con teclado, como los clavecines, y naturalmente el órgano en el campo de la música sacra, se encuentran en el centro del interés figurativo y de los tratados, preanunciando así la "revolución" musical que, en breve, comenzará a delinearse.

El pensamiento teórico musical

MARSILIO FICINO, JOHANNES TINCTORIS, FRANCHINO GAFFURIO Y EL HUMANISMO MUSICAL

Gianluca d'Agostino

El siglo xv es un periodo que se caracteriza por la racionalización y la sistematicidad en el ámbito musical, tanto teórico como práctico, y el desarrollo de la teoría musical es una elocuente confirmación de ello. En efecto, la mayoría de los tratadistas son ahora también compositores y maestros cantores, activos en las mayores cortes europeas, entre las cuales las italianas tienen la hegemonía del interés en la promoción musical. De aquí que sus escritos sean el reflejo de los gustos de los mecenas, enriqueciéndose, más que de novedades teóricas, de secciones introductorias de dedicatoria, en las cuales el músico hace gala de cultura humanista y gusto por la argumentación retórica. También en la vertiente de la música especulativa, es decir, de la teoría matemático-musical heredada de Severino Boecio, se manifiesta un interés en buena parte enfocado en la práctica, en este caso en la elección del sistema de afinación, el "pitagórico" opuesto al "puro", que suscita encendidos enfrentamientos entre los teóricos de la época.

Tratados y tratadistas de la música en las cortes del Cuatrocientos

Se ha visto que la polifonía llamada arsnovista (1320-*ca.* 1420) se basaba en el sistema musical elaborado, en la primera mitad del siglo xiv, por los teóricos franceses Philippe de Vitry (1291-1361), en el *ars nova,* y Jean de Muris (*ca.* 1290-*ca.* 1351), en la *Notitia artis musicae* y en el *Libellus cantus mensurabilis,* que consistía sobre todo en una nueva y más dúctil concepción de las proporciones *mensurali* (es decir, de las relaciones temporales) entre las notas. Tal sistema se articula en cuatro tiempos principales o *mensurae* (equivalentes, *grosso modo,* a los modernos tiempos 2/4, 6/8, 3/4 y 9/8), que se emplean a elección del compositor en sus obras. Pero, a diferencia de la notación moderna, que prevé sólo subdivisiones binarias de las notas, la notación medieval contempla también divisiones ternarias (llamadas "perfectas", mientras que las binarias son llamadas "imperfectas"): las cuatro *mensurae* (*quatre prolations,* las llama De Vitry) son por ello el resultado

Divisiones binarias y ternarias

de la combinación y sucesiva subdivisión del tiempo "perfecto" (indicado con el círculo O) e imperfecto (semicírculo C).

La expresión *ars nova,* como se ha subrayado, rebasa muy pronto los estrechos límites de la jerga técnica, y termina reflejando la sensación general de una novedad fresca que la polifonía del siglo XIV, rítmicamente más variada, dinámica y compleja, despertaba en los oyentes respecto de la música anterior (la *ars antiqua* del siglo XIII). Luego, en las postrimerías del siglo XIV florece un estilo musical todavía más avanzado y rítmicamente complejo, la llamada *ars subtilior* (caracterizada por una tesitura rítmico-melódica más sutil y evolucionada), que puntualmente es descrito también en el campo teórico, por ejemplo en el *Tractatus figurarum.* Por tanto, la permanencia de la idea de "novedad" que marca la polifonía del XIV continúa también en el siglo sucesivo, y es digno de apuntar el hecho de que, hacia finales del siglo XV, todavía encontraremos esta misma expresión, "ars nova", referida ahora a un estilo musical a su vez renovado con respecto al de los primeros decenios del siglo; en efecto, dice el teórico flamenco Johannes Tinctoris (*ca.* 1435-*ca.* 1511), en su *Proportionale musices,* de 1472: "el día de hoy las posibilidades de nuestra música han aumentado tan extraordinariamente, que parece que haya nacido un arte nuevo".

Ars nova

Precisamente en el siglo XV, paralelamente a la impetuosa difusión del nuevo repertorio polifónico (franco-borgoñés), se intensifican el estudio, la difusión y el comentario a los tratados mensurables del siglo XIV, adoptados como modelos "clásicos" de doctrina. Es más, la elaboración y el refinamiento de la teoría elaborada en el siglo precedente se convierten en una verdadera constante en los *scriptores de musica* del siglo XV. Piénsese que del ya mencionado *Libellus* de De Muris sobreviven todavía hoy más de 50 copias manuscritas, y que la más reciente de ellas se remonta a una fecha considerablemente "demorada" como es 1526.

Los tratados de música mensurable del siglo XIV

La figura del tratadista musical de la época es, hablando en general, bastante típica y se puede esbozar fácilmente: obviamente es un músico *(musicus)* —aunque esta figura profesional no existiera todavía de manera autónoma— que ya ha cumplido su adiestramiento de cantor *(cantor)* y por tanto puede enseñar los preceptos del arte *(magister cantus)* y también, dada la ocasión, componer cantos "nuevos" *(compositor, contrapunctista)*. Se trata, en la práctica, de intelectuales eclesiásticos o laicos, monjes o *magistri* de las *artes* universitarias, preceptores, jurisconsultos o funcionarios activos en las cortes de media Europa, pero sobre todo en Italia, Francia y España.

Con todo, la teoría musical del siglo XV, al menos en lo que concierne a la esfera eminentemente práctica (o *activa*) de la disciplina, no alcanza progresos macroscópicos con respecto a la teoría musical precedente, permaneciendo anclada tradicionalmente en los cuatro quicios fundamentales de la didáctica: solfeo —llamado entonces *solmisazione* y basado en la doctrina tradicional del monje Guido de Arezzo (*ca.* 990-post 1033)—, melodía

Solmisazione, *melodía, ritmo*

modal (los ocho *modi* del canto llano o gregoriano), notación y ritmo (el ya mencionado *mensuralismo*) y contrapunto (reglas del *discanto* que se han de aplicar para crear un *cantus figuratus,* es decir, una polifonía). A lo sumo, el lenguaje empleado en los nuevos escritos es el que se enriquece de una jerga más científica y técnica, debidamente nutrida de temas y motivos que derivan del nuevo estudio de los textos clásicos y del incipiente espíritu humanista. Es relevante, por ejemplo, la presencia en los tratados de *Prólogos* introductorios colmados de reminiscencias clasicistas, que a menudo delatan pretensiones literarias.

También en razón de lo que la disciplina experimenta, respecto al pasado, hay una mayor difusión y penetración entre el público de los *litterati,* comparable por lo demás al incremento y la proliferación del repertorio musical mismo. En Italia sola, por ejemplo, son incontables los tratados o los simples opúsculos teóricos producidos para uso público y privado, requeridos quizá como apuntes para las clases universitarias del *quadrivium,* o para las *scholae cantorum* anexas a las catedrales, o como apoyo para los miembros de capillas musicales o los clérigos que prestan servicio en las muchas iglesias. A estos últimos, en efecto, se les exige no sólo recordar y saber entonar correctamente el *cantus ecclesiasticus* (melodías litúrgicas), sino también saberlo embellecer dado el caso, improvisando sobre simples contrapuntos: esta práctica, llamada a veces *cantare super librum* (refiriéndose al libro litúrgico con las transcripciones de las melodías gregorianas), es una de las más difundidas en las iglesias de la época y requiere la aplicación de las "reglas de discanto" fundamentales que forman, precisamente, el esqueleto de los tantos tratados musicales de la época. En efecto, es necesario recordar que en este periodo se está muy lejos de disponer de manuales de composición o de forma musical, que aún no existen "historias" del estilo musical y que el primer "diccionario" de términos musicales, es decir, el *Diffinitorium musicae* de Johannes Tinctoris, aparece impreso sólo hacia 1495. Por esta razón, los no pocos tratados que llevan el título de *Reglas de contrapunto* son, mucho más modestamente y en la mayor parte de los casos, compendios simples y repetitivos (rigurosamente en latín y muy rara vez en las lenguas vulgares), que prescriben la elección de los intervalos consonantes y disonantes que se han de emplear y su justo ordenamiento.

Cantare super librum

Pero son posibles otros tipos de libro: por ejemplo, un ordenado y exhaustivo *Liber de musica,* pautado caligráficamente, debidamente miniado y lujosamente encuadernado, es apreciado no tanto por su doctrina, sino, a menudo, sobre todo como precioso objeto-texto que regalar a algunos de los tantos mecenas renacentistas fascinados por las artes. En efecto, no olvidemos que ésta es la época en que la música, según la doctrina aristotélica (libro VIII de la *Política*) reiterada por la preceptiva humanista (Pier Paolo Vergerio en Padua, Vittorino da Feltre en Mantua, Guarino Veronese en Ferrara, Marsilio Ficino en Florencia, etc.), se cuenta entre las cuatro disci-

La música, instrumento educativo

plinas (junto con la gramática, la gimnástica y el dibujo) consideradas esenciales para la educación y la formación del príncipe. Ni en efecto se podrá subestimar que un fuerte impulso a la música y por tanto a la teoría musical fue dado precisamente por los gobernantes de los varios Estados italianos, sobre todo después de la Paz de Lodi (1454), con la institución de prestigiosas capillas musicales privadas; piénsese, en ese sentido, en Galeazzo María Sforza en Milán, en Ercole I de Este en Ferrara, en Ludovico Gonzaga en Mantua, en Ferrante de Aragón en Nápoles o en Lorenzo de Médici en Florencia: para todos ellos la actividad musical de las capillas es un distintivo que se ostenta y una gloria irrenunciable de su propio poder. Y piénsese también en el público femenino: a la aún más elocuente y sincera pasión musical que a menudo anima a las más variadas princesas, consortes reales y nobles damas de la corte, como por ejemplo la duquesa Isabel de Este Gonzaga (1474-1539), quien le escribe a su maestro de música Martini: "Deseo seguir aprendiendo rasoliso de canto..."

Música especulativa

En la sensibilidad humanista tiene su origen otro motivo característico de la teoría musical cuatrocentista, es decir, la exploración de la dimensión especulativa. Ésta tiene su punto de arranque en la relectura, intensa y apasionada, de esas mismas *auctoritates* sobre las que se había operado la reflexión medieval sobre la música: Agustín, Marciano Capella, Casiodoro, Isidoro de Sevilla y sobre todo Severino Boecio (*De institutione musica* y *De institutione arithmetica*). Pero al lado de estos autores los humanistas comienzan a poner también a los teóricos griegos de la música (Ptolomeo, Arístides Quintiliano, Brienio, Aristógenes), a quienes entonces estaban redescubriendo y traduciendo. Y una etapa fundamental, en este sentido, fueron las traducciones, al cuidado de Marsilio Ficino (1433-1499), de toda la obra de Platón (428/427 a.C.-348/347 a.C.) y de numerosas fuentes neoplatónicas. De aquí que recurrir a la autoridad de los griegos (y del griego, que a duras penas se introduce en las imprentas europeas) se vuelve la verdadera novedad del momento.

Los modelos griegos

La doctrina especulativa consiste en la investigación de los aspectos matemático-proporcionales que presiden a la música (sonido, altura, intervalo, escala, proporciones, etc.), y parte del supuesto que las proporciones numéricas que regulan los sonidos —las llamadas proporciones pitagóricas— valen para medir también todos los otros aspectos de la realidad sensible e inteligible— es el célebre lema pronunciado por Casiodoro (*ca.* 490-*ca.* 583) en las *Institutiones:* "La ciencia de la música está presente en todas las acciones de nuestra vida", al que le hace eco Isidoro de Sevilla (*ca.* 560-636) en las *Etimologías:* "La música es una disciplina o ciencia que habla de los números, que

se encuentran en los sonidos". A consecuencia de esta extensión de la matemática musical a todos los ámbitos de la vida natural, la musicalísima palabra griega *harmonía* (conjunción, orden) se entiende en sentido mucho más amplio e incluso cósmico, es decir, en el sentido de orden universal, numéricamente dispuesto y estructurado, que deriva de Dios. Esta visión matemático-musical del mundo, que enriquece la concepción músico-cosmológica de derivación platónica (ejemplificada en la imperecedera idea de la "música de las esferas") a una con la tripartición escolástica de la música en categorías jerárquicamente dispuestas e interconectadas entre sí *(mundana, humana, instrumentalis)* transmitida por Boecio (*ca.* 480-¿525?), será repetida, articulada una y otra vez, a veces acantonada o rechazada por todos los teóricos posteriores. Entre los boecianos del siglo XV más ortodoxos tiene el primado Franchino Gaffurio de Lodi (1451-1522), que en *Theorica musicae* (1492) se explaya en afirmaciones como: "El alma del universo está unida a su cuerpo mundano por proporciones armónicas" o "La unión natural del alma inmortal con el cuerpo humano se realiza con proporciones musicales".

Harmonía

Así que a la base de esta corriente de pensamiento se encuentra la investigación del número, que ya había sido una constante del pensamiento escolástico medieval, puesto que efectivamente del número es de donde brotan todos los otros conceptos matemáticos correlacionados (*quantitas, mensura, proportio,* etc.), que se integrarán puntualmente en la jerga de la teoría musical medieval. En efecto, Jean de Muris dice en la *Notitia artis musicae* (1321): "Puesto que la música consta de alturas gobernadas por números, y viceversa, la tarea de los músicos es indagar a unos y otras, números y alturas".

Con mayor razón, no sorprende que las compilaciones especulativas del siglo XV, con su accesorio hipertrófico de tablas numéricas, símbolos fraccionarios, diagramas y gráficas de proporción, divisiones del *monocordo* (el instrumento medieval compuesto de una sola cuerda vibrante con la que se mide la altura variable de los sonidos) y su omnipresente terminología grecizante, se asemejen recíprocamente y delaten una fisonomía más de libro algebraico-cabalístico que de tratado de música. Tal orientación numerológica preponderante (desde luego monótona para el lector moderno) todavía infundirá su forma, efectivamente, a no pocos "clásicos" de la colección de tratados de los siglos XV y XVI: se va de las obras de Ugolino de Orvieto (*ca.* 1380-post 1457), canónigo de Ferrara (*Declaratio musicae disciplinae, ca.* 1430), de Giorgio Anselmi de Parma (*ca.* 1386-*ca.* 1443) (*De musica,* 1434), del carmelita inglés John Hothby (1410-1487), durante mucho tiempo activo en la catedral de Lucca *(Calliopea legale),* y el monje cartujo Johannes de Namur, llamado Gallicus o "de Mantua" (siglo XV), que en esta ciudad fue alumno de Vittorino da Feltre (*ca.* 1378-1446; *De ritu canendi vetustissino et novo*), hasta los dos tratados publicados impresos en Bolonia, y en polémica entre sí, del maestro Bartolomé Ramos de Pareja (*ca.* 1440-1522; *Musica practica,* 1482) y de Niccolò Burzio de Parma (siglo XV; *Musices*

La orientación numerológica

Opusculum, 1487); luego, de la célebre trilogía impresa de Gaffurio (*Theoricum opus musice discipline,* 1480, *Theorica musicae,* 1492, y *De harmonia musicorum instrumentorum opus,* 1500), a los escritos polémicos de su acérrimo rival boloñés Giovanni Spataro (1459-1541), maestro de capilla en San Petronio (*Honesta defensio,* 1491, *Errori di Franchino Gafurio,* y *Tractato di musica,* 1531); y desde la *summa* de Pietro Aaron (*ca.* 1490-1545; *Libri tres de institutione harmonica,* 1516), hasta el "monumento" renacentista de Josefo Zarlino (1517-1590; *Institutioni harmoniche,* 1558).

Pero no creamos que las tesis y las posiciones especulativas tan encarnizadamente discutidas en estos escritos no tuvieran ninguna relevancia musical práctica. Al contrario, cuestiones como la división matemática de la octava o del intervalo de tono, la racionalización de los intervalos consonantes o la explicitación de las alteraciones semitonales (bemoles y becuadros, que se designaban con el antiguo y ambiguo nombre de *musica ficta*), desembocan a menudo en ásperas diatribas entre teóricos precisamente porque implican la adhesión, o no, a más vastos sistemas sonoros de referencia (por ejemplo, los llamados "sistemas de afinación") con base en los cuales la música, de un modo u otro, tomaba cuerpo. Entre los *músicos especulativos,* los tradicionalistas boecianos Gallicus, Hothby, Burzio y Gaffurio se enfrentan por turno a los maestros boloñeses modernistas Ramos y Spataro, porque los primeros se adhieren sustancialmente al sistema de la afinación "pitagórica", fundado matemáticamente, mientras que los segundos defienden la validez del sistema de la afinación "pura", basado en los resultados auditivos (del que se derivaría, con muchos ajustes, el sistema "templado" moderno, con la octava dividida en 12 semitonos iguales). En sustancia, y simplificando al máximo, mientras en la afinación "pitagórica", que aprovechaba el principio de la división matemática de la cuerda vibratoria, el tono estaba subdividido en dos semitonos desiguales y los solos intervalos obtenidos de proporciones "puras" eran la octava (proporción 2/1), la quinta (3/2) y la cuarta (4/3), en el segundo sistema, en cambio, también los intervalos de tercera y sexta (mayores y menores) se derivan de proporciones puras o simples (tercera mayor = 5/4, tercera menor = 6/5, sexta mayor = 5/3, sexta menor = 8/5), y por esto ganan mayor consistencia, en cuanto consonancias, respecto de los intervalos homólogos ejecutados en la afinación pitagórica. El mayor grado de consonancia (o *eufonia*) de la tercera "pura" responderá, en pleno Quinientos, al nuevo estatuto obtenido por la triada (superposición de dos terceras) como acorde vertical, en el que se funda a su vez toda la armonía moderna.

Afinación "pitagórica" y afinación "pura"

Música y humanismo

Muchos de estos aspectos especulativos captan el interés de los humanistas por la música, según los cuales ésta efectivamente se investigaba —platóni-

camente— no con el mero fin de su actividad práctica o de ejecución, sino más bien como objeto de contemplación e instrumento de la acción ética sobre los movimientos del alma.

Marsilio Ficino, intérprete de la lira

Un auténtico promotor en el siglo XV de la estética musical platónica es, naturalmente, el filósofo Marsilio Ficino, a quien recordamos aquí no sólo como autor de una importante digresión musical en el *Compendium in Timaeum,* y de una epístola *De rationibus musicae* (1484), sino también porque gozó, al interior de la Camerata de Lorenzo en Florencia, de una considerable fama como músico y poeta, y precisamente como intérprete de la lira de brazo, un instrumento representado en la iconografía de la época como una suerte de viola antigua. Es incluso probable que en torno a Ficino cuajara ese gusto por el canto acompañado con la lira que a partir de la Florencia medicea se difunde en muchas otras cortes humanistas (Roma, Nápoles, Ferrara, Mantua, Milán, pero también Budapest en Hungría). En pleno *revival* humanista de la poesía clasicista, esta práctica seudoantigua de improvisar versos en latín acompañándose del instrumento encuentra su justificación estética en la imitación del mítico Orfeo con la cítara. Pero fatalmente no ha sobrevivido una sola nota escrita de todo este repertorio improvisado, en el que entonces destacan admirados *citharoedi* [citaredos] de profesión —como el célebre Pietrobono del Chitarrino (siglo XV) de Ferrara, o “Lippo” Brandolini (*ca.* 1454-1497), o también el conocido poeta Serafino Aquilano (1466-1500)—.

Los citharoedi

Dos protagonistas: Tinctoris y Gaffurio

No todos los teóricos del siglo XV se adhieren a las posiciones neoplatónicas; es más, varios protagonistas sostienen las opuestas posiciones neoaristotélicas, centradas en la elaboración racional de la percepción sensible. Uno de éstos es precisamente Johannes Tinctoris, quien, como buen “ultramontano”, pasa en Italia buena parte de su carrera, en la corte aragonesa de Nápoles, donde ordena y publica los tratados por los que hoy es recordado. Tampoco Tinctoris, ni los otros teóricos mencionados, es siempre original en todas las materias que trata, pero es original su intención de dar vida a un verdadero y propio proyecto didáctico que cubra todos los aspectos teóricos de la música siguiendo un orden creciente de complejidad: solfeo, modalidad, notación, proporciones, contrapunto. El discente que hubiera seguido íntegramente este *curriculum studiorum* se habría convertido finalmente en un cantor experto y quizá también en un *musicus;* y es digno de notarse que la más célebre de sus alumnas fuera la princesa Beatriz de Aragón (1457-1508), futura esposa del rey de Hungría Matías Corvino (*ca.* 1443-1490), a la que el músico dedica efectivamente tres tratados enteros.

Un proyecto didáctico

Entre sus tratados más importantes se han de citar: el *Liber de natura et proprietate tonorum,* el *Proportionale musices* y el *Liber de arte contrapuncti.* En ellos impacta, entre otras cosas, el empleo del precioso latín humanista en los prólogos y la radicalidad de ciertas afirmaciones, como por ejemplo el seco desmentido a la existencia de la "música de las esferas".

El conocimiento del lenguaje polifónico

Pero el verdadero motivo de interés está en el hecho de que Tinctoris demuestra que conoce a fondo no sólo la tradición teórica, sino también las novedades más intrigantes del lenguaje polifónico de la época, revelándose como un valioso eslabón de la cadena entre teoría y praxis de la música. Particularmente importante es su exposición del contrapunto, en la que se sostiene que la composición polifónica nace por sucesiva agregación de voces, racionalmente calibrada, a una voz fundamental, llamada *tenor.*

Es, pues, evidente que la escritura a dos voces, a la que Tinctoris dedica decenas y decenas de páginas, permanece durante largo tiempo como la única práctica compositiva enseñada fundamentalmente hasta el Renacimiento. Y sin embargo el autor no olvida que el fin de una composición debe ser el de crear una armonía agradable y persuasiva (llamada también *concentus* o sinfonía), armonía que se obtendrá en todo momento con la sapiente alternancia de consonancias y brevísimas disonancias, y con toda la *varietas* de medios técnicos que la música de esa época podía emplear.

En cuanto a Gaffurio, después de su aprendizaje con un maestro flamenco en el norte de Italia, y un breve periodo de tiempo transcurrido en Nápoles precisamente con Tinctoris, se instala en Milán, a donde el duque Ludovico Sforza (1452-1508) lo llama en 1484 a dirigir la capilla musical en la catedral, encargo que conserva durante toda su vida y al que agrega el de "lector de música" en el Gimnasio instituido por Sforza en Pavía. En ese mismo periodo visitan frecuentemente la corte de Milán personajes del calibre de Leonardo da Vinci (1452-1519), Donato Bramante (1444-1514) y el matemático Luca Pacioli (*ca.* 1445-*ca.* 1517), todos ellos artistas con los que Gaffurio entra en contacto.

La dirección de la capilla musical de la catedral

Desde esa envidiable posición refuerza su prestigio académico, compone gran parte de su música y publica las redacciones definitivas de sus grandes tratados especulativos, la *Theorica musicae* y el *De harmonia musicorum instrumentorum opus,* además de su *Practica musicae,* en cuatro volúmenes (1496). Con gestos comparables a la dedicatoria de un poema o de un cancionero poético, o quizá de un retrato pintado al olio o un busto esculpido en mármol, Gaffurio dedica a su protector, *el Moro,* tanto la *Theorica* como la *Practica,* entre otras distintas composiciones polifónicas: obras, todas, profundamente impregnadas de esa riquísima cultura lombarda que también en música encuentra una perfecta dosificación entre la lengua europea (en este caso la polifonía ultramontana) y la tradición local (el rito litúrgico ambrosiano).

Además de esto, la personalidad artística de Gaffurio, tan perfectamente dividida entre especulación teórica, investigación humanista de textos y actividad práctica (es también un infatigable copista de polifonía para sus cantores de la catedral), muestra mejor que cualquier otra cosa que el humanismo musical del Cuatrocientos es un fenómeno creativamente muy rico, matizado y complejo, y que el pretendido rechazo de la polifonía jamás ha sido realmente un emblema característico suyo.

Véase también
Filosofía "Ficino y el hermetismo humanista", p. 328.
Literatura y teatro "Pontano y el humanismo en la Nápoles aragonesa", p. 488; "Poliziano", p. 513.
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.
Música "Los cantos carnavalescos", p. 789.

La praxis y las técnicas de composición

LOS GÉNEROS Y LAS TÉCNICAS DE LA MÚSICA DEL CUATROCIENTOS

GIANLUCA D'AGOSTINO

Los musicólogos definen la edad del humanismo como la "edad de la chanson*", por la rápida difusión de este género poético-musical entre los centros culturales más avanzados de toda Europa. La* chanson *renueva profundamente la técnica compositiva polifónica, sea por cuanto concierne a la relación entre texto y música, sea en el equilibrio de las voces, siempre más polarizadas entre los dos registros extremos del "soprano", que lleva la línea melódica, y el "bajo", con función armónica. A finales del siglo nuevas formas "nacionales", como la* frottola*, se imponen en el gusto de las cortes, contribuyendo al ocaso definitivo de las "formas fijas" de la polifonía medieval tardía. También en el ámbito de la música litúrgica es evidente la renovación, sea en el género del motete, sea en la misa, para la que ahora se define el principio compositivo basado en el* cantus firmus, *entregado a la voz del* tenor.

LA MÚSICA PROFANA: DE LA *CHANSON* A LA *FROTTOLA*

El francés, "lengua franca"

El periodo que va, aproximadamente, de 1430 a 1480 es denotado por los historiadores de la música como "edad de la *chanson*", entendiendo con este término un género polifónico profano, florecido entre Francia y Borgoña, que se difunde de un modo tan capilar como para ser cultivado en la élite de los *litterati,* en todas las latitudes del continente. El francés, adoptado como "lengua franca" internacional, vehicula esta "canción", de tema amoroso la mayoría de las veces, y la introduce en las varias cortes europeas, haciendo que la prefieran a los otros géneros poético-musicales locales y nacionales, que cada vez más se quedan atrás y reducen su presencia en las fuentes musicales. El nombre mismo de estas antologías musicales —*chansonniers*— delata el objeto preponderante contenido en ellas, y es revelador de la circulación internacional de las *chansons* también el hecho de que tales manuscritos sean confeccionados, a menudo con un estudiado lujo ornamental, en Francia pero también en otras naciones. Así ocurre, por ejemplo,

en Italia, cuna por excelencia de la civilización renacentista y del *patronage* artístico, además de ser una meta anhelada (y de anhelados contratos) de las primeras generaciones de músicos nórdicos (los llamados "franco-flamencos").

Pero la novedad del género no se busca en el ambiente literario o lingüístico, y mucho menos en el formal, porque bajo estos aspectos la *chanson* se funda en la tradición retórica musical del *ars nova,* canonizada por Guillaume de Machaut (*ca.* 1300-1377) y sus sucesores (los compositores en estilo "manierista" del *ars subtilior*).

En efecto, formalmente la *chanson* del siglo XV todavía está incardinada en las llamadas *formes fixes* francesas *(ballade, virelai, rondeau),* mientras es nueva, si acaso, la tendencia a privilegiar la entonación de *rondeaux* (género que a su vez ya se ha convertido sólo en un pariente lejano del *rondet de carole* del siglo XIII, es decir, del baile en corro); pero en todo caso estos han de entenderse, más que en el pasado, como meros recipientes formales listos para usarse, para llenarse de vez en cuando con contenidos musicales. Asimismo es tradicional la escritura rítmica basada en el *sistema mensurale,* que sólo será perfeccionado y de algún modo también simplificado; así como la tendencia, en las composiciones a tres voces (*cantus, tenor* y *contratenor*), a concentrar el movimiento melódico en la voz superior *(cantus),* que está en estrecho contrapunto con el *tenor,* mientras la otra voz hace de acompañamiento y relleno armónico.

Chanson *y* ars nova

En cambio, verdaderamente nueva —y síntoma indudable de la sensibilidad humanista— es la atención que, a partir de los jefes de escuela del género, Guillaume Du Fay (1397-1474) y Gilles Binchois (*ca.* 1400-1460), los músicos prestan a la expresividad de la palabra y a los nexos retórico-musicales: cada verso poético está marcado por una línea melódica asimismo definida claramente, puesta de relieve mediante una rigurosa "puntuación" musical (pausas, cadencias en los tonos principales, introducciones y codas instrumentales, tesituras diferenciadas y alternancia de movimiento ascendente y descendente). Además, con el fin de aumentar la interacción y el entramado de las partes vocales, un papel cada vez mayor será desempeñado por la técnica "imitativa", por la que un motivo, o una indicación de motivo, apenas expuesto por una voz, es retomado a breve distancia por otras voces. Este recurso, tan esencial a la lógica estructural de la polifonía, surte potentes efectos expresivos cuando se aplica a frases y a porciones de texto, las cuales, al repetirse entre las varias voces, crean una suerte de efecto resonante de eco verbal. Paradigmática en tal sentido, entre los ejemplos de la primera mitad del siglo XV, es la entonación que el joven Du Fay hace —probablemente durante su estancia en la corte malatestiana de Pésaro y Rímini— de la petrarquesca *Vergene bella che di sol vestita* [Virgen bella, que de sol vestida]: un homenaje a una gran lírica italiana jamás puesta en polifonía hasta ese momento, que parece anticipar extraordinariamente la estética madrigalista del siglo XVI.

Du Fay y Binchois

A las *chansons* francesas debe Du Fay su fama, pues compuso al menos 60 *rondeaux,* una decena de *ballades* y cuatro *virelais.* En ellas experimenta siempre nuevas soluciones, abriéndose a la influencia de otros géneros (también sagrados o paralitúrgicos, como la loa o el himno polifónico): subvierte la jerarquía tradicional de las partes vocales, optando a menudo por el dueto entre *tenor* y *cantus;* adopta ritmos más incisivos y cautivadores; distribuye el texto entre todas las voces, destacándolo con los procedimientos expresivos mencionados anteriormente para *Vergene bella.* Además, típico de la técnica musical de la época es el amplio empleo de materiales melódicos no originales (temas y cancioncillas populares o folclóricas, etc.), que ahora se insertan en la "fábrica" polifónica de la composición y varían hábilmente en el ritmo: esta técnica de la "paráfrasis" va a dar resultados macroscópicos sobre todo en la polifonía sacra de los siglos XV y XVI.

Tenor *y* cantus

Los principales progresos de la *chanson* del tardío siglo XV se pueden sintetizar, por tanto, de la manera siguiente: la tipología a tres voces cede su puesto a una con las cuatro voces establemente insertas y funcionalmente distintas; la distancia entre las voces es mayor de lo que era en el pasado, con el *contratenor* subordinado ahora al *tenor,* que desempeña funciones de verdadero bajo armónico; el movimiento entre las partes prevé muchas más ocasiones de imitación, y además cada una de las frases musicales es en promedio más larga que en el pasado, excediendo a menudo la medida fijada por la longitud del verso y, por tanto, subvirtiendo las viejas simetrías; finalmente, en el repertorio aumenta la utilización de melodías folclóricas, no menos que la presencia de piezas en lengua italiana, holandesa y alemana.

Los progresos de la chanson

A la decadencia fatal de las *formes fixes* corresponderá pues el surgimiento, de 1480 en adelante, de nuevos estilos "nacionales", como el estilo de la *frottola* italiana, que marca el renacimiento nacional de la tradición musical escrita, puesto en obra sobre todo en las cortes patavinas: trozos de estrofas a cuatro voces, sobre simples textos escritos en los metros de la balada en octavas y del *strambotto* [composición poética breve de origen popular y tema satírico o amoroso de ocho endecasílabos de rima alternada], declamados silábicamente y en estilo de acorde.

La música litúrgica: motete y misa

El papel desempeñado por el francés en los géneros musicales profanos había sido y continúa siendo adoptado por el latín en los géneros musicales sacros. De aquí que también, y con mayor razón, en este repertorio, que abarca (pero no se limita a) los géneros del motete y la misa, se verifique ese fenómeno, discutido antes, de la internacionalización del idioma musical, que significa, en otras palabras, adopción de las técnicas heredadas del Trecientos francés, y su respectivo perfeccionamiento.

El motete del siglo XV abandona las características de la politextualidad, de la eminente connotación política y del papel de celebración, adoptadas anteriormente, para asumir una función más flexible (siempre en un contexto litúrgico) y una fisonomía mucho más variable, confundiendo a veces sus propios rasgos con los de la *chanson* o la misa. El principio generador continúa siendo durante largo tiempo el del motete del siglo XIV, es decir, la llamada técnica "isorrítmica".

Una nueva flexibilidad

Entre los motetes isorrítmicos de Du Fay es obligatorio citar *Nuper rosarum flores,* pieza de particular importancia porque fue compuesta para la consagración de la catedral florentina de Santa Reparata (marzo de 1436), rebautizada Santa Maria del Fiore después que fue llevada a término la cúpula de Brunelleschi (1377-1446). La fastuosa celebración ocurre en presencia de Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431), mientras Du Fay está a su servicio. Según algunos estudiosos, la estructura isorrítmica de este motete se rige por las mismas proporciones —6:4:2:3— que regulan las proporciones arquitectónicas de la iglesia: sería éste un ejemplo de flagrante simbolismo musical.

Sea como sea, el género de composición polifónica más exigente de esa época sigue siendo la misa: normalmente es cantada en gregoriano *(cantus planus),* y sólo excepcionalmente en polifonía, considerando que tampoco en este último caso está dicho que se ejecuta la compleja polifonía escrita, sino más bien una de las diversas formas de contrapunto improvisado ("a vista", "de memoria", *superlibrum*), o de polifonía simple (discanto inglés, *fauxbourdon* francés, etc.), normalmente practicadas.

En cambio, al tener que afrontar obras compuestas por escrito (*res facta,* según el lenguaje teórico), los polifonistas concentran su atención en el *Ordinarium missae* (las cinco secciones que permanecen constantes a lo largo del año litúrgico), pero sin desdeñar, a veces, la entonación también del *Proprium* (Introito, Gradual, Aleluya, Secuencia, etc., es decir, las secciones que varían según el calendario litúrgico). El problema principal es cómo unificar los distintos movimientos y crear una obra homogénea en el estilo, y esto se convierte por tanto en el terreno donde se hacen varios experimentos, entre los que se incluyen también las misas que Du Fay compuso en su juventud. Sólo alrededor de 1440 se llega a la solución que permanecerá válida durante varias décadas, y que es la de basar todos los movimientos en un único *cantus firmus* dispuesto al *tenor,* variando progresivamente y de modo racional (proporcional) sus valores rítmicos constitutivos. Esto se puede considerar como la aplicación del principio del motete isorrítmico en el *tenor* al ciclo de la misa. Una cuarta voz grave bajo el *tenor,* el *bassus,* encuentra una colocación cada vez más estable en estas misas, con la función de dirigir el movimiento armónico.

El bassus

Entre las misas de Du Fay de este tipo recordamos *Se la face ay pale,* basada en la melodía de una *ballade* suya, y la misa *L'homme armé,* considerada la primera de una larga teoría de misas escritas por varios polifonistas sobre

la misma melodía celebérrima, anónima aunque muy popular en el Cuatrocientos, por medio de la riqueza de los significados simbólicos adoptados por el "caballero armado" del título: la victoria del Bien sobre el Mal, de Cristo sobre el diablo, de los cristianos sobre los turcos, etcétera.

Véase también
Música "La música instrumental en el Cuatrocientos", p. 798.

LOS "FLAMENCOS" EN LAS CORTES Y LAS CAPILLAS, LAS PRIMERAS GENERACIONES DE COMPOSITORES

TIZIANA SUCATO

En los siglos XV y XVI se registra una extensa migración de músicos de los Países Bajos hacia los grandes centros europeos. Los documentos de los archivos atestiguan que en Italia, particularmente, su presencia es masiva y debida a la creciente demanda de músicos profesionales, por parte de las cortes señoriales, que los músicos autóctonos no podían satisfacer ni en cantidad ni en calidad. La historiografía italiana los ha denominado genéricamente "ultramontanos", mientras que la historiografía tradicional los califica como "flamencos", creando así una analogía entre la gran corriente musical y las artes figurativas.

LA PRIMERA GENERACIÓN

Una miniatura de 1451, contenida en el poema cortés *Le Champion des Dames* de Martin Le Franc (*ca.* 1410-*ca.* 1461), retrata a Guillaume Du Fay (*ca.* 1400-1474) y Gilles Binchois (*ca.* 1400-1460); ambos, nos informa el poeta, acogen las sonoridades del compositor inglés John Dunstaple (*ca.* 1390-1453), alcanzando en su música una "maravillosa elegancia". Siendo contemporáneos, ciertamente se encuentran en 1449 por la convocatoria que hacen los canónigos de Saint Waudru en Mons; quizá se frecuentan en el decenio 1440-1450, cuando ambos se encuentran en Cambray, o quizá su primer encuentro se remonta a 1432 con ocasión del matrimonio de Ludovico de Saboya (1413-1465) con Ana de Lusignano (1419-1462), uno en calidad de director de la capela de Amedeo VIII de Saboya (1383-1451), el otro como afiliado a la capela musical de Felipe *el Bueno* (1396-1467), duque de Borgoña. Sin embargo nada es más diferente que sus carreras y su estilo compositivo.

GUILLAUME DU FAY

No se conocen con certeza el lugar ni la fecha de nacimiento de Guillaume Du Fay. Parece convincente la hipótesis, sostenida por Alejandro Planchart, según la cual su fecha de nacimiento es el 5 de agosto de 1397, mientras que no hay todavía hipótesis suficientemente demostradas para establecer si el lugar de nacimiento es Bersele, Wodecq o Mons. Du Fay recibe su primera educación musical en la colegiata de Mons y en 1409, con 13 años de edad, entra a formar parte de los *pueri cantores* de la catedral de Cambray. Es razonable suponer que haya participado en el Concilio de Constanza (1414-1418) como miembro del séquito del cardenal Pierre d'Ailly (1350-1420), donde supuestamente fue apreciado por el legado y portavoz del papa Carlo Malatesta (1368-1429) y por medio suyo llamado al servicio de la importante familia. Lo demostraría la primera composición conocida, el motete *Vasilissa ergo gaude,* en honor de Cleofas de los Malatesta (¿?-1433) de Rímini con ocasión de sus nupcias con Teodoro II Paleólogo (1396-1448). El lazo con esta familia lo sugieren otras composiciones, como el motete *Apostolo glorioso,* que celebra el nombramiento de Pandolfo de los Malatesta (¿?-1437) de Pésaro como obispo de Patrasso (1426) y la *Mon chier amy ballade,* que conmemora la muerte del mismo Pandolfo (3 de octubre de 1437).

El primer motete

Las composiciones de Du Fay dan testimonio de que es llamado a celebrar en las cortes más prestigiadas algunos de los asuntos, de importancia varia, que animan la vida social y religiosa de Europa. En Bolonia, donde es ordenado sacerdote en 1428, escribe la *Missa Sancti Jacobi,* dedicada a la iglesia de Santo Santiago Mayor: se trata de una *missa plenaria* (o sea, una misa que prevé la entonación polifónica sea del *Ordinarium,* sea de algunas partes del *Proprium*) de particular interés en cuanto atestigua, por vez primera en el continente, el *fauxbourdon* [fabordón] de procedencia inglesa. Al año siguiente es cantor en la capilla papal y compone el motete de entronización de Eugenio IV (1383-1447, papa desde 1431), *Ecclesiae militantis* (1431). Una vez abandonada Roma a causa de las cuestiones que involucran a Eugenio IV y a los Colonna, sus oponentes, dirige durante algunos años (1433-1435) la capilla del duque Amedeo VIII de Saboya. Al año siguiente compone el motete *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste* para la consagración de Santa Maria del Fiore en Florencia. Entre 1439 y 1449 Du Fay se establece en Cambray, donde revisa la música litúrgica local y organiza la compilación de nuevos códigos musicales, en los que recoge las obras de los músicos más renombrados del momento. En 1450, después de la muerte de Eugenio IV, se dirige de nuevo a Italia y reside en Turín, Padua, y entre 1452 y 1458 se establece en Saboya en casa de Ludovico, como maestro de capilla y consejero de la corte: aquí probablemente escribe la *Missa Se la face ay pale* para Amedeo IX (1435-1472), hijo de Ludovico, con

La Missa Sancti Jacobi

Maestro de capilla en Saboya

ocasión de sus nupcias, en 1452, con la princesa Yolanda de Francia (1434-1478). De regreso en Cambray compone las últimas obras maestras: la *Missa Ecce ancilla Domini,* la tercera y última entonación del *Ave Regina caelorum* y la misa homónima, la *Missa L'homme armé.* Muere en 1474. La alta consideración que del arte de Du Fay tenían las personas más influyentes de Europa podría explicar el hecho que la mayor parte de su obra se haya conservado, por más que esto se deba más probablemente a la permanencia de Du Fay durante largos periodos en Italia, donde fueron compilados los más importantes manuscritos musicales del siglo XV que han sobrevivido. De la producción de Du Fay nos han llegado siete de las nueve misas de las que se tiene noticia, más de 80 *chansons,* motetes con y sin estructura isorrítmica, tres *Magnificat,* himnos y antífonas. Los motetes isorrítmicos (13 en total) son para celebrar y tienen texto en latín, mientras que los motetes destinados a la liturgia o a ocasiones no oficiales, siempre con texto en latín —a excepción únicamente del motete que lamenta la caída de Constantinopla con *tenor* en latín y *motetus* en francés *(O tres piteulx / Omnes amici eius)*—, no contemplan la isorritmia a favor de una planificación ligada más a la segmentación del texto en versos. Du Fay introduce el uso del mismo *cantus firmus* (el "canto firme", es decir, la melodía entonada por el *tenor,* que hace de "base armónica" al desarrollo polifónico de las voces) en todas las cinco partes fijas de la misa, ofreciendo de esta manera los primeros ejemplos de la que luego será definida como "misa cíclica". En otras palabras, Du Fay concibe —siguiendo el ejemplo del inglés Leonel Power (*ca.* 1370-1445)— la unidad entre los movimientos de la misa no por su pertinencia litúrgica, sino desde un punto de vista musical, o sea, ligando las distintas partes mediante un mismo motivo temático, que está tomado sea del canto llano *(Missa Ecce ancilla Domini, Missa Ave Regina caelorum)* o de melodías profanas *(Missa Se la face ay pale, Missa L'homme armé, Missa Resvelliés vous)*.

Una predilección por el rondeau

En el ámbito de la polifonía profana, las *chansons* de Du Fay imitan las formas fijas de ascendencia trecentista *(rondeau, ballade, virelai),* mostrando una preferencia neta por el *rondeau*. En su mayor parte son a tres voces y, con respecto al modelo, resultan enriquecidas bajo el perfil contrapuntístico por imitaciones de motivos y la elaboración rítmica de cada una de las voces. El orden prevaleciente prevé la ejecución instrumental de las dos voces que suelen acompañar el canto. Justamente famosa es la entonación de la canción petrarquesca *Vergine bella,* no comparable a ninguna de las formas antes citadas, que da testimonio del conocimiento que tiene Du Fay de la tradición de la improvisación, favorecida y cultivada por los humanistas en Italia, y que se funda sobre los *aeri,* o sea, motivos musicales, pertenecientes al repertorio no escrito, que podían ser embellecidos a placer. El motivo inicial de *Vergene bella* se puede asemejar a un aire recientemente rastreado por Francesco Rossi, en su volumen sobre Du Fay, en el códice Tr. 87 (Trento, Museo Provincial de Arte, Castillo del Buen Consejo,

ms. 1374, c. 119r). Du Fay compuso también siete *chansons* sobre un texto en italiano.

Gilles Binchois

A diferencia de Du Fay, Gilles Binchois hace su carrera casi enteramente en Borgoña en la corte de Felipe *el Bueno.* Nacido probablemente en Mons en 1400, en 1419 al parecer ya está activo como organista de la iglesia Sainte Waudru. No es seguro que haya sido ordenado sacerdote, si bien el duque le asigna algunas prebendas, la más importante de las cuales en Soignies, donde es preboste de la colegiata de Saint Vincent desde 1452. Binchois muere el 20 de septiembre de 1460. Aunque fue muy apreciado en vida —a su muerte recibe el homenaje de Du Fay y de Ockeghem (1405/1415-1497)—, la mayor parte de sus composiciones han sido transmitidas mediante códices individuales, compilados todos en Italia, muy lejos por tanto de los lugares donde residía la corte borgoñesa. La historiografía musical se ha aplicado durante largo tiempo a estudiar las composiciones que han vuelto a Binchois célebre en vida, o sea, las *chansons,* dejando a medias el trabajo de profundizar en las investigaciones para verificar si han sobrevivido otras composiciones suyas, eventualmente en forma anónima. Por esta razón, sólo recientemente se le han atribuido numerosas *chansons* contenidas en el códice de El Escorial (Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, E-E V.III.24) y algunas composiciones sacras que han sido transmitidas anónimas en el códice tridentino Tr. 93 (Trento, Archivo Diocesano, ms. 93). De Binchois no nos han llegado misas cíclicas, sino sólo tres copias de *Credo* y *Gloria,* cinco copias del *Sanctus* y *Agnus,* seis *Magnificat* y otros movimientos de Misa, himnos y antífonas. Queda un fragmento del único motete isorrítmico conocido, *Nove cantum melodie,* compuesto en 1431 con motivo del nacimiento de Antonio de Borgoña (1430-1432), hijo de Felipe *el Bueno:* aunque es fragmentario, es suficiente como testimonio del absoluto dominio de esta técnica compositiva de ascendencia trecentista. Binchois formaliza la *chanson* borgoñesa a tres voces con un *superius* cantable y dotado de un texto sostenido por *tenor* y *contratenor bassus sine litteris,* aptos por tanto para ser interpretados con instrumentos. Su producción consta hasta el día de hoy de casi 50 *rondeaux* y de poco menos de diez *ballades.* La pronunciada sensibilidad por el connubio entre el texto y la música se manifiesta en las *chansons,* algunas de las cuales podrían ser sobre un texto del mismo Binchois.

Las chansons *del códice de El Escorial*

La segunda generación

Johannes Ockeghem y Antoine Busnoys (*ca.* 1430-1492) son los mayores representantes de la llamada segunda generación de compositores, que com-

prende, entre otros, a Johannes Regis (*ca.* 1425-*ca.* 1496), Guillaume Faugues (*fl.* 1460-*ca.* 1475), Philippe Basiron (*ca.* 1449-1491).

Johannes Ockeghem

Nacido en Saint-Ghislain, un pueblo cerca de Mons, quizá entre 1405 y 1415, Ockeghem recibe con toda probabilidad su educación musical en la colegiata de Saint-Germain o en la de Sante-Waudru en Mons, donde tiene la posibilidad de encontrar a Binchois, activo allí como organista hasta 1423. En 1443 obtiene en Amberes un empleo como músico: se supone, pues, que su aprendizaje ya había concluido. Por más de 40 años está al servicio de los reyes de Francia: entre 1446 y 1448 es cantor en la capilla de Carlos I, duque de Borgoña (1433-1477); a partir de 1451 es cantor y luego maestro de capilla en la corte de Carlos VII (1403-1461), rey de Francia; en 1458 es nombrado tesorero de la iglesia de Saint-Martin en Tours, uno de los cargos de mayor responsabilidad en el reino. Continúa su actividad musical en la capilla de la corte también durante el reinado de Luis XI (1423-1483).

Al servicio del rey de Francia

Frecuenta a Du Fay en Cambray, en cuya casa habita en 1464, y reside en las ciudades de Tours en el periodo de aprendizaje de Busnoys. En 1470 va a España, en misión diplomática ante la corte de Enrique IV de Castilla (1425-1474) y en 1472 tiene contactos con la corte milanesa cuando Galeazzo María Sforza (1444-1476) le pide consejo respecto del reclutamiento de los cantores de su propia capilla. A su muerte, ocurrida en 1497, Ockeghem goza de tal estimación y notoriedad, que muchos músicos y poetas (entre los cuales estaban Jean Molinet, Guillaume Crétin, Erasmo de Rotterdam, Loyset Compère) le rinden homenaje dedicándole alguna de sus obras. Las composiciones sacras de Ockeghem son transmitidas particularmente por un códice del fondo Chigi conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana. A los 13 ciclos completos de misa se agregan un *Credo* y una *Missa Pro defunctis,* a cuatro voces, la primera conocida.

En las misas, Ockeghem experimenta diversas soluciones sea por lo que se refiere al número de voces (dos misas son a tres voces, nueve a cuatro, dos a cinco), sea por lo que se refiere al planteamiento compositivo, tanto con el empleo del *cantus firmus* (siete) cuanto sin él (las restantes). El *cantus firmus,* cuando es profano, lo retoman *chansons* del mismo Ockeghem *(Ma maîtresse* y *Fors seulement)* o melodías de otros compositores —la *Missa Au travail suis,* sobre el tema de una *chanson* de Barbignant; la *Missa L'homme armé* sobre un tema de Busnoys; la *Missa De plus en Plus* presenta al inicio de cada movimiento la cita del *rondeau* de Binchois; sólo son dos las misas con *cantus firmus* tomado del canto llano, o sea, la *Missa Ecce ancilla Domini* y la *Missa Caput.* Como quiera que sea, en las misas compuestas libremente es donde Ockeghem demuestra su propia maestría

Experimentos compositivos

técnica y una notable capacidad de invención en el contrapunto: la *Missa Cuiusvis toni,* "en el tono que se quiera", puede ser interpretada en cualquiera de los cuatro modos cambiando la combinación de las claves en la armazón. La *Missa prolationum* está construida enteramente sobre cánones mensurales: por ejemplo, un mismo canto adopta una escansión rítmica diferente anteponiendo diversos signos mensurales y de este modo se generan las cuatro líneas melódicas simultáneas, o sea, la tesitura plena se obtiene mediante parejas de cánones simultáneos. El virtuosismo, sin embargo, se ha de rastrear en la impecable corrección del contrapunto y en la amenidad que genera el conjunto polifónico. También la *Missa Mi-Mi,* la *Missa Sine nomine,* y la *Missa Quinti toni* son fruto de la composición libre. En el repertorio sagrado de Ockeghem es posible rastrear las primeras intuiciones de retórica musical aptas para representar cuanto expresa el texto a través de la selección de la tesitura, la densidad polifónica y las figuras melódicas.

Misas y motetes

En los motetes (nueve y principalmente sobre textos marianos) su capacidad de invención es todavía mayor que en las misas. La melodía de canto llano aparece a menudo en el bajo, voz que Ockeghem tenía en gran consideración quizá también en virtud del hecho que él mismo cantaba como bajo, como nos lo informa Johannes Tinctoris (1435-*ca.* 1511) en el tratado *De inventione et usu musicae.* Cánones enigmáticos muy complicados se usan para el desenvolvimiento del *tenor* en los motetes. Ockeghem escribe también *chansons* (16 *rondeaux,* cuatro *virelais* a tres voces), todos sobre texto en francés, en el estilo de la *chanson* borgoñesa, con una voz cantable predominante. Se distancian de este modelo *Prenez sur moi,* que prevé las tres voces como canon, *L'autre d'antan* y *Fors seulement l'attente,* donde canto y *tenor* constituyen un dueto.

Antoine Busnoys

Nacido en la región de Artois, quizá es descendiente de una estirpe noble, considerando que frecuenta la corte real francesa ya al inicio de su carrera entre 1450 y 1461, cuando es nombrado capellán en la catedral de Tours. En 1465 obtiene la promoción a subdiácono en la colegiata de San Martín, donde ciertamente conoce al más anciano Ockeghem. Siendo ya apreciado como maestro de coro y compositor, en 1466 Busnoys se desplaza a Poitiers y al año siguiente es cantor en la capilla de Carlos *el Temerario* (1433-1477); participa en muchas de las empresas del duque borgoñés, quien durante las campañas militares no se priva ni de las comodidades ni del confort de las composiciones nuevas preparadas para él por los cantores de su propia capilla; en cambio, con toda probabilidad no está presente en la batalla de Nancy (1477) en la que Carlos encuentra la muerte.

En la corte de Carlos el Temerario

Busnoys continúa sirviendo hasta 1483 en la corte de la hija del duque y heredera al título, María de Borgoña (1457-1482), en la capilla musical instituida después de su matrimonio contraído en 1478 con Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519). Por un documento redactado en los inicios del Quinientos se sabe que Busnoys transcurre los últimos años de su vida —en efecto, muere en 1492— en Brujas como maestro del coro de San Salvador. Dotado probablemente de una cultura universitaria, es aclamado en vida como maestro de música y poesía y la tradición manuscrita lo retrata sobre todo como compositor de *chansons, rondeaux* en gran parte, de los que conocemos 75 buenos ejemplos. No es una casualidad, por tanto, que muchas de las melodías de las *chansons* de Busnoys estén a la base de composiciones de músicos contemporáneos suyos. El resto de la producción que le ha sobrevivido, 10 motetes, un *Magnificat,* un *Credo* y dos misas *(L'homme armé, O crux lignum trionfale),* siempre se ha considerado injustamente como menos representativo de su arte al punto que la primera edición moderna de música sacra aparece sólo en 1990. Entre los motetes, todos sobre un texto en latín, destacan por su invención melódica y complejidad técnica *In hydraulis* y *Anthoni usque limina,* este último particularmente interesante por el juego verbal que incluye el nombre del compositor en el texto *(Anthoni usque limina… fiat omibus noys).*

La tercera generación

Las técnicas compositivas y los artificios en el contrapunto experimentados en precedencia encuentran mayor espacio en las composiciones de los músicos de la llamada tercera generación y sobre todo en las de sus principales representantes, Jacob Obrecht (1457/1458-1505) y Josquin Des Prez (1450/1455-1521). En particular es sobre el canon entre las voces, en todas las formas que han madurado en el curso del siglo (original, inverso, retrógrado, inverso retrógrado, por disminución, por aumento, circular, infinito, mensural, enigmático) y sobre la imitación de los motivos, donde se concentran los esfuerzos de los compositores, así mismo atentos a la pintura sonora de la palabra y al simbolismo visual (la llamada música para los ojos), explorados sobre todo por Ockeghem y que en sus obras reciben un relieve todavía superior.

Jacob Obrecht

Obrecht nace en Gante en 1457/1458. Su primera formación musical tiene lugar probablemente en familia gracias a su padre que tocaba la trompeta, y cuyo empleo ocasional en las cortes ligadas a los duques de Borgoña le permite a Obrecht conocer a Antoine Busnoys. La estima que siente por este compositor se advierte en sus primeras composiciones en las que le rinde homenaje

imitando su estilo (en la *Missa Petrus apostolus*) y extrayendo de sus *chansons* el *cantus firmus* para dos de sus misas *(Je ne demand, Fortuna desperata).* Su primer empleo documentado lo obtiene en Bergen-op-Zoom entre 1480 y 1484. Sus continuos desplazamientos revelan una personalidad inquieta: en 1484, en efecto, es maestro del coro de la catedral de Cambray, pero ya en 1486 se trasfiere a Brujas; en 1487 el duque Ercole I de Este (1431-1505) lo invita a Ferrara y en 1492 está de nuevo en Amberes como maestro del coro de la iglesia de Notre-Dame, donde permanece hasta 1497, cuando retorna a Berger-op-Zoom, para partir en 1498 a Brujas como *succentor* en San Donato, encargo que deja en 1500 a causa de una enfermedad. De regreso en Amberes, permanece ahí hasta 1503, cuando es nombrado maestro de capilla en Ferrara, ciudad a la que llega al año siguiente. Apenas un año después muere Ercole de Este y algunos meses más tarde Obrecht cae víctima de una de las periódicas epidemias de peste.

Una personalidad inquieta

La producción de Obrecht abarca 30 misas, 27 motetes y 30 *chansons,* de las cuales más de la mitad están en holandés (dos son sobre un texto italiano, ocho sobre un texto francés), y se caracteriza por la coherencia del discurso musical, obtenido mediante el uso del mismo material melódico elaborado diversamente y distribuido en todas las voces, no menos que por la calidad del decurso de las cadencias mediante las cuales se desenvuelve la composición. En su repertorio no falta el gusto de la complejidad constructiva como emblema de maestría. Es paradigmática la *Missa Sub tuum presídium,* en la que cada parte presenta en la voz de soprano la melodía de la antífona homónima, asociada a otra melodía, diversa en cada movimiento, pero siempre tomada del repertorio de los cantos marianos; a ello se añade el hecho que el número de las voces aumenta progresivamente, pasando de las tres del *Kyrie* a las siete del *Gloria.* En la *Missa Maria Zart,* el canto llano que constituye el *cantus firmus* se entona enteramente sólo en el *Agnus,* mientras que en las otras partes de la misa se utiliza siempre en breves segmentos.

Una producción multilingüe

Josquin Des Prez

Hasta 1996 se identificaba, erróneamente, a Jodocus de Frantia, cantor en Milán en los años sesenta del siglo XV, con Josquin Des Prez y se formulaba la hipótesis de una fecha de nacimiento del compositor compatible con este empleo, fecha que hoy, gracias a nuevos documentos, queda establecida entre 1450 y 1455. Son pocas las etapas ciertas de la carrera de Josquin: se forma en el interior de la *maîtrise* de San Quintín, en 1477 es cantor en la corte de Renato de Anjou (1409-1480) en Aix-en-Provence, y a la muerte de éste pasa, junto con los otros cantores que se quedaron sin empleo, a la capilla de Luis XI de Francia. Se formula la hipótesis de que en este *frangente* Josquin conoce

a Ockeghem, por el que nutrirá siempre una gran admiración, como lo demuestran no sólo el lamento compuesto para honrar su muerte *(Nymphes des bois / Requiem aeternam),* sino también los homenajes que le rinde en la *Missa D'ung aultre amer,* cuyo canto firme está tomado de la homónima *chanson* de Ockeghem, y en la *Missa Sine nomine,* en la que la complejidad de los artificios recuerda muy de cerca la *Missa Prolationum* del compositor más anciano. En 1484 es requerido como cantor en la capilla privada de Ascanio Sforza (1455-1505) y entre 1489 y 1494, durante el pontificado de Inocencio VIII (1432-1492, papa desde 1484) y luego de Alejandro VI (1431/1432-1503, papa desde 1492), es miembro en Roma del coro de la Capilla Sixtina. En 1503-1504, después de una larga negociación, gracias a la que obtiene una compensación fabulosa, se encuentra en Ferrara, llamado por Ercole de Este: para el duque, quizá algunos años antes en el sequito de Ascanio Sforza, había compuesto la *Missa Hercules Dux Ferrarie,* en la que el canto firme es un "sujeto obtenido" de las vocales del nombre del duque (e = *re* u = *ut,* etc.), y ciertamente en la corte del duque compone el motete *Miserere* a cinco voces. Muerto el mecenas ferrarés en 1504, Josquin deja Italia definitivamente para dirigirse a Condé-sur-l'Escaut, donde obtiene el cargo de preboste en la colegiata de Notre-Dame. Hasta 1521, año de su muerte, no se tienen noticias de que haya recibido encargos ulteriores.

La admiración y los homenajes a Ockeghem

La música de Josquin, que aún 30 años después de su desaparición se copia e imprime en toda Europa, nos es transmitida por un número impresionante de testimonios, sea manuscritos, sea impresos diseminados en las bibliotecas de toda Europa. Prueba de la fama de que goza en vida y mucho tiempo todavía después de su muerte es el catálogo de sus obras, que abarca en igual medida composiciones dudosas y auténticas. Las misas experimentan todas las técnicas de composición posible: en canto firme confiado al *tenor (Missa L'homme armé super voces musicales),* en canto firme embellecido de varias maneras y confiado cada vez a una voz diferente (*Missa Pange lingua, Missa De beata virgine,* la única a cinco voces), en una entera composición de otro (*Missa Mater patris* basada en un motete de Brumel, *ca.* 1460-*ca.* 1520). En dos casos el canto firme está tomado de canciones populares cuyo tema no parecería adecuado a un uso sacro *(Missa L'ami Baudichon, Missa Une musque de Biscaye),* o también de las vocales de un nombre o de una frase *(Missa Hercules Dux Ferrarie, Missa Lasse faire a mi /'la sol fa re mi').* En los motetes, preponderantemente a cuatro voces y sobre textos marianos, el empleo del estilo imitativo, de la homorritmia y la elección de la tesitura de las voces revela, al hacer un atento análisis, un coherente intento retórico-expresivo (indagado recientemente por Carlo Fiore en el único volumen en italiano dedicado al compositor). La capacidad de cambiar el timbre de la composición polifónica en relación al tema o al texto ha sido admirada particularmente en el motete *Praeter rerum seriem,* indicado como modelo de "orquestación" coral. En las *chansons* a tres

Una fama que dura en el tiempo

La chanson Mille regretz

voces, Josquin elige también textos que siguen las formas fijas *(rondeau, ballade, virelai):* entre ellas, la más famosa es *Mille regretz,* utilizada como modelo por muchos otros compositores; en las *chansons* a cuatro o más voces la forma se acerca más a la del motete, tanto que algunas han sido denominadas precisamente como "motete-*chanson*" *(A la mort /Monstra te esse matrem, Que vous madame /In pace e Fortune destrange plummaige /Pauper sum ego).* Entre las composiciones profanas están dos *frottolas* con texto italiano *(El grillo è bon cantore, Scaramella va alla guerra).*

Véase también
Música "Los géneros y las técnicas de la música del Cuatrocientos", p. 776.

LOS CANTOS CARNAVALESCOS[1]

GIORGIO MONARI

Lorenzo de Médici, patrón de las artes y el conocimiento, al parecer está también en el centro de la transformación de las fiestas del carnaval de Florencia, quizá desde los años ochenta del siglo XV. Su contribución podría estar ligada sobre todo a la introducción de los cantos carnavalescos, composiciones elaboradas en las que se manifiesta el deseo de revestir la fiesta con un interés capaz de estimular también la dimensión intelectual, en línea con las ideas y las concepciones que distinguen la obra del representante más notable de la casa toscana.

LA FLORENCIA DEL CUATROCIENTOS Y EL CARNAVAL

El Carnaval florentino del siglo XV es una fiesta caballeresco-cortés con justas —las que celebran Pulci (1432-1484) y Poliziano (1454-1494) se desarrollan en el Carnaval—, torneos y bailes. Al lado de estas celebraciones institucionales hay usanzas, como la de ir enmascarado a las fiestas de las "momias" —las máscaras—, mientras que los más jóvenes se divierten con los combates a pedradas en la calle, pequeños hurtos de dinero para diversiones pequeñas y fogatas en las calles de la ciudad. No se tienen noticias de carros alegóricos sino hasta finales de los años ochenta, mientras que ya se usa otro tipo de carros en otras fiestas de la ciudad.

[1] Canciones que se interpretaban en Florencia, en el periodo renacentista, durante las fiestas de Carnaval. [T.]

Parecería que en el primer periodo de su ejercicio del poder, desde finales de 1469, el *Magnífico* se haya adecuado a las tradiciones preexistentes, participando él mismo en las justas (1469 y 1475). No obstante, cronistas antiguos le atribuyen un papel determinante, de innovador, en las fiestas del Carnaval; las novedades de Lorenzo de Médici (1449-1492), de acuerdo con Grazzini (1503-1584) y Vasari (1511-1574) —que ya escriben en la Florencia ducal— atañerían precisamente los cantos carnavalescos. Los textos de Lorenzo, que probablemente inauguran el género, manifiestan, según varios cronistas modernos, una ambición literaria que no se puede reducir a modelos tradicionales.

Las justas

Por lo que se refiere al plano del espectáculo, sin embargo, podría deberse a Lorenzo también la introducción, quizá posterior a 1488, de los carros alegóricos. De 1489 sería un "magno desfile de momias" con siete triunfos de siete planetas, celebrado por el humanista Naldo Naldi (1436-*ca.* 1513) en la *Elegia in septem stellas errantes* [Elegía a las siete estrellas errantes], según la cual Lorenzo "primus hic in terra altum deduxit Olympum" ["fue el primer hombre que trajo el alto Olimpo a la Tierra"]. Para este triunfo él mismo habría compuesto además la *Canzone dei sette pianeti.*

Los carros

Durante el gobierno (1494-1498) del dominico Jerónimo Savonarola (1452-1498), loas y procesiones religiosas, ya practicadas en otros periodos del año, absorben la atención en lugar de las manifestaciones carnavalescas. Pero éstas se reanudarían ya en el breve periodo republicano que precede al retorno de los Médici (1512). En esta fase podría haberse delineado la idea de una conexión directa entre la actividad política y cultural de Lorenzo y el Carnaval. Savonarola escribe que el tirano "estudia el modo de hacer que el pueblo se ocupe de las cosas necesarias a la vida; pero, en cuanto le es posible, lo tiene muerto de hambre con gravámenes y gabelas. Y muchas veces, máxime en tiempo de abundancia y quietud, lo mantiene ocupado en espectáculos y fiestas, para que piense en sí mismo y no en él". Maquiavelo (1469-1527) considera que "su fin era tener a la ciudad en estado de abundancia, unidos el pueblo y la nobleza honrosa".

Después del regreso de los Médici el Carnaval desempeña decididamente la función de celebrar la dinastía, exaltando el periodo del principado de Lorenzo; la misma espectacularidad se presenta como continuación de los fastos del *Magnífico.* A esta época se remontarían las primeras ediciones impresas de cantos carnavalescos. En la época del ducado, finalmente el Carnaval se inscribe a plenitud en el ceremonial de la corte.

Las fuentes de los cantos carnavalescos

El corpus de cantos carnavalescos nos es transmitido por siete manuscritos florentinos y uno perusino. Algunas ediciones impresas ilustradas se remontan

al inicio del siglo XVI, como la de las *Canzone per andare in maschera per Carnesciale* (*ca.* 1515). La recopilación tardía de Grazzini, *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici; quando egli hebbero prima cominciamento per infino a questo anno presente 1559* [Todos los triunfos, carros, mascaradas o cantos carnavalescos que han pasado por Florencia desde el tiempo del *Magnífico* Lorenzo Médici *el Viejo;* desde su primer comienzo hasta este presente año de 1559], renuncia en cambio al aparato de ilustraciones delatando sus ambiciones genuinamente literarias.

Las recopilaciones de Grazzini

Son frecuentes los casos en que la música de los cantos carnavalescos se readapta para cantar loas devotas. Se han conservado loas del mismo Lorenzo en los manuscritos con la indicación *cantasi come;* lo mismo sucede también con *Quant'è grande la belleza* que ha de cantarse con la música del conocido *Trionfo di Bacco e Arianna.* Por tanto, se puede reconstruir la música de muchos cantos carnavalescos gracias a las loas transcritas o impresas con la notación musical de finales del siglo XV a todo el XVI.

LORENZO *EL MAGNÍFICO* Y LA MÚSICA

El interés que tiene Lorenzo en la música no parece dictado, según más de un comentador, por la sola contienda entre las cortes y por la política del prestigio. La música juega ciertamente una parte importante en dar lustre a la figura pública del *Magnífico,* pero a Lorenzo lo animaría sobre todo una sincera pasión por la práctica musical, que está sostenida también por una buena instrucción recibida desde su niñez y por la aplicación y la experiencia. Si no se le puede definir completamente como un profesional de la música, Lorenzo es sin duda un buen entendedor y amante de la música de primer nivel, como lo muestran varios documentos.

Una pasión sincera

Cantor él mismo y quizá improvisador a la manera de los "copleros" florentinos, en su producción poética son muchos los títulos cuyo destino musical es conocido. Es seguro que son suyos 11 cantos carnavalescos y al lado de éstos están las loas devotas, las baladas, como *Un dì lieto già mai,* puesta en música por Heinrich Isaac (*ca.* 1450-1517), y diversos poemas líricos, como la canción *Amor ch'ai visto ciascun mio pensiero* [Amor, que has visto cada pensamiento mío] que fue enviada a Guillaume Du Fay (1397-1474) pidiéndole que compusiera la música, que sin embargo no ha llegado hasta nosotros.

LOS COMPOSITORES

El primer músico consolidado ligado a los cantos carnavalescos es el mismo Heinrich Isaac, activo en Florencia desde 1485. Antes de Isaac no se conocen

nombres de compositores que se dediquen a componer música para el Carnaval, y esto podría confirmar cuanto escribe Grazzini, que alude a una intervención artística en la tradición promovida por el propio Lorenzo en la que Isaac está involucrado. A la figura del mismo Isaac, según D'Accone, se debe el nacimiento de una "nueva escuela florentina", marcada por composiciones cantables claras y bien articuladas o por el uso de elaboradas técnicas canónicas e imitativas, así como por la búsqueda de contrastes y variedad rítmica, con autores como Alessandro Coppini (*ca.* 1460/1465-1527), Bartolomeo degli Organi, llamado *Baccio* (1474-1539), y Giovanni Serragli (¿?-post 1527).

Heinrich Isaac

De cuanto arrojan los documentos disponibles, Isaac inicia su actividad como maestro de la capilla de San Juan en Florencia en el verano de 1485. En este año, por tanto, se puede fechar su contribución a la composición de cantos carnavalescos. Permanece en Florencia hasta 1497, año en que entra al servicio de la corte imperial en Innsbruck, para luego reaparecer en la Toscana desde 1512 hasta su muerte, con misiones diplomáticas recibidas de parte de Maximiliano I (1459-1519). Es importante el legado musical de este exponente de la polifonía nórdica, que, como muchos otros, hace carrera aquende los Alpes: misas, motetes, la recopilación sacra conocida como *Choralis Constantinus* y un centenar de composiciones entre *chansons, lieder,* baladas y cantos carnavalescos, además de algunas composiciones de música instrumental. Su cercanía a la corte de Lorenzo, a quien es totalmente legítimo considerar el autor de su llegada a Florencia, está atestiguada por varios documentos y por composiciones dedicadas a su señoría. Isaac habría instruido en la música también a los hijos del *Magnífico;* entre ellos a Juan de Médici, el futuro León X (1475-1521, papa desde 1513). El refinamiento de su arte lo tiene muy presente el príncipe, que aprecia su calidad y escribe que sus cantos son "de diversas maneras y graves y dulces y también quebrados y llenos de artificio".

Un rico legado musical

El repertorio: poesía y música

Las innovaciones de Lorenzo

De 300 textos literarios de cantos carnavalescos nos han llegado 70 con la transcripción de la música. Pero es difícil establecer una cronología de la mayor parte del repertorio, salvo de las composiciones atribuidas a Lorenzo y otras cuantas —sobre todo algunas que se pueden situar ciertamente en el siglo XVI—. El mismo Grazzini se queja, al componer su recopilación de 1559, de las dificultades que había tenido en la búsqueda de información relativa a los cantos.

Como sugiere nuevamente Grazzini en retrospectiva, las características literarias y musicales de los cantos carnavalescos se pueden reducir a las innovaciones del mismo Lorenzo. Donde con anterioridad se cantaban simplemente

"canciones de baile", *el Magnífico* "pensó en variar no sólo el canto, sino las invenciones y el modo de acomodar las palabras, haciendo canciones con otros varios pies". En los cantos carnavalescos atribuidos a Lorenzo, organizados todos según modelos de balada, más de la mitad usan el verso endecasílabo, comenzando con aquel que sería el primero que compuso *el Magnífico,* la *Canzone de' confortini:* "Berricuocoli, donne, e confortini". Por lo que atañe a las "invenciones" —que Lorenzo variaría, instituyendo así una nueva tradición—, los textos de los cantos carnavalescos ceden la palabra a la máscara, sea la de artes y oficios (los panaderos, los injertadores) o de condiciones sociales (la mal casada, los mendigos), sea la de figuras mitológicas (Baco y Ariadna) o de virtudes (los *visi addrieto*); es común a muchos cantos el doble sentido erótico y en ese sentido hay que leer el hornear (fornicar) de los panaderos y el injertar de los injertadores, así como luego el combatir de las amazonas.

Grazzini recuerda que también las melodías de los cantos carnavalescos de Lorenzo habrían sido nuevas, por su propia voluntad: "e hice componer la música con arias nuevas y diversas". El compositor al que se refiere Grazzini es el mismo Isaac. Se puede considerar que tales novedades consistieron en la escritura polifónica y en la adopción de modalidades musicales más complejas, dado que Grazzini recuerda que la *Canzone de' confortini* fue "compuesta a tres voces" —pero no disponemos de la música—. La polifonía a tres o cuatro voces —esta última común en el siglo XVI—, incluso en los ejemplos más elaborados, no opaca de cualquier modo la claridad del porte y la andadura. La animación de las voces internas entra rara vez en juego como contrapunto imitativo pero en cambio tiene valor de propulsión rítmica, salvo en pocos momentos en que las frases melódicas particulares son imitadas entre dos voces para dar énfasis a pasos textuales específicos.

La escritura polifónica

Características de la ejecución

Los cantos carnavalescos están destinados en primer lugar a ser ejecutados en un espacio abierto, en las calles de Florencia, en mascaradas, carros y triunfos del Carnaval, si bien no faltan testimonios de un uso también doméstico. Es ejemplar la ilustración en la edición de las *Canzone per andare in maschera* (*ca.* 1515), que retrata a Lorenzo escuchando un quinteto de cantores (tres adultos y dos niños) vestidos de turcos mientras ofrecen golosinas a las mujeres que se asoman a las ventanas; es el canto de los vendedores de *confortini.*[2] Impresionantes debieron ser las preparaciones de los triunfos, como los de los "siete planetas" citados por Filippo de Gagliano en 1489, que escribe acerca de "un magno desfile de momias

Máscaras al aire abierto

[2] Clásicos biscochos crocantes con miel y condimentos de la tradición sienesa. [T.]

[máscaras] con siete triunfos de siete planetas, con mil cosas bellas e inventos salidos de las manos del maestro". Gracias a las *Vidas* de Vasari se puede tener una idea de las fiestas carnavalescas de 1513, que implicaron a más de 900 participantes y un total de diez carros. Impresionante la reconstrucción —también en las *Vidas*— del triunfo del carro de la muerte —anterior al año 1512— para preparar el regreso de los Médici.

De acuerdo con lo que escribe Grazzini en una carta (1558), el esmero en la ejecución musical y la calidad fónica no son el elemento central de la mascarada, sino que también la música participa de la dimensión mimética: "¿Y qué diablos son ellos en fin de cuentas, sino Cantos Carnavalescos? Composición plebeya y vulgar; y [...] cuanto peores están, tanto mejores, y tanto más agradan".

Véase también
Literatura y teatro "Poliziano", p. 513; "Burchiello, Villon y las formas de la poesía cómica y burlesca", p. 502; "El renacimiento de la poesía en lengua vulgar en la Florencia de Lorenzo *el Magnífico*", p. 506.
Artes visuales "Florencia en la edad de Lorenzo *el Magnífico*", p. 732.

LA DANZA EN EL CUATROCIENTOS: LOS TRATADOS

ELENA CERVELLATI

Los tratados de danza de los maestros más célebres activos en las cortes italianas, que durante mucho tiempo se han elevado como modelo en toda Europa, dan testimonio de cómo en el sistema curtense del Cuatrocientos[3] se ha desarrollado plenamente una idea del cuerpo que danza, para el que se elaboran modalidades específicas de composición y ejecución de los pasos, haciendo que emerjan las conexiones que hay entre los momentos danzados y la sociedad de la que son fruto y espejo: la práctica de la danza en el seno de actos social o políticamente relevantes y en los momentos de entretenimiento atraviesa un siglo en el que se desarrolla de un modo refinado y consumado esa voluntad de regular el cuerpo que involucra también a los siglos precedentes y que ahora encuentra en este arte una vía de realización concreta.

[3] El sistema de las curtes es un organismo económico y jurídico propio de la edad feudal, caracterizado por una estructura económica tendencialmente cerrada y autosuficiente, que absorbía el ciclo entero de la producción y el intercambio, y por un sistema administrativo y judicial independiente, habitualmente dotado de inmunidad tributaria y jurisdiccional, dirigido por un único jefe. [T.]

La danza en las cortes italianas

Entre los siglos XIV y XV la danza comienza decididamente a formar parte de la vida mundana y la educación de los cortesanos, y, apreciada por célebres damas como Isabel de Este (1474-1539) y Lucrecia Borgia (1480-1519), se transforma en una disciplina artística. El refinamiento de la danza áulica del Cuatrocientos italiano y la exigencia, por parte de la clase dirigente que la practica, de aprender o simplemente tener presentes pasos y comportamientos que involucran al grupo social de pertenencia hacen que florezcan los tratados escritos en lengua vulgar que vuelven memorizables y transmisibles el arte de bailar y las reglas que lo dirigen, situándose coherentemente en las fuertes exigencias preceptivas propias del humanismo.

En las cortes de la época, pero también en los cómodos palacios y en las plazas de las ciudades, la danza es parte integrante de los festejos que marcan los acontecimientos sociales importantes, como los compromisos matrimoniales y las bodas, las visitas de personajes de rango, las recurrencias de fechas importantes. Los propios cortesanos pueden danzar en estas ocasiones, oscilando entre el papel de espectadores y el de intérpretes, y la asimilación de los pasos y de las actitudes en uso se vuelve una componente esencial de la educación del buen cortesano, ayudando a hombres y mujeres de palacio a conquistar belleza, armonía, mesura y porte adecuados al papel que desempeñan. Además, instrumento útil de educación a la vez del cuerpo y la mente, según cuanto han indicado los admirados autores griegos, la danza forma parte de los momentos de entretenimiento más cotidianos, y por tanto es un pasatiempo placentero que se ha de practicar en amenos entornos domésticos, en los que toman parte también los jóvenes retoños de uno y otro sexo. Fenómeno, por tanto, de costumbre más que de espectáculo, sólo a partir de la segunda mitad del siglo XV será cuando, además de la función social de la danza, comenzará a delinearse también su función como representación, dirigiéndose hacia el auténtico *ballet*.

Una parte Fundamental en los acontecimientos mundanos

De aquí que adquiera una considerable importancia la figura del "maestro de baile", un cortesano profesional versado en la danza, capaz de transmitir a la vez un saber práctico y teórico, creativo en la invención de combinaciones nuevas y deleitosas, normalmente remunerado por sus servicios prestados. Apreciados y solicitados, los maestros de baile abundan en el siglo XV en territorio italiano, aunque hoy no nos haya llegado el nombre de la mayor parte de ellos, con excepción de quien ha plasmado su saber en algún texto escrito.

Los tratados manuscritos más importantes que han llegado hasta nosotros son tres: *De arte saltandi et choreas ducendi* (antes de 1455), de Domenico da Piacenza (¿?-*ca.* 1476); *Libro dell'arte del danzare* (1455), de Antonio Cornazano (*ca.* 1431-*ca.* 1484); *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463), de

Guglielmo Ebreo da Pesaro, luego Giovanni Ambrogio (*ca.* 1420-post 1484). Empleados en sus inicios como útiles breviarios, hoy se han convertido en documentos fundamentales para reconstruir y comprender la danza y la cultura de la época; en cada uno se encuentran anotaciones teóricas, descripciones de danzas, melodías en notación musical y, en su conjunto, los tres textos van a caracterizar lo que el mismo Giovanni Ambrogio ha definido como el baile lombardo, o sea, una moda que recorre la danza áulica del siglo XV, imprimiéndole precisas modalidades de estilo y ejecución.

Los autores

Domenico da Piacenza, maestro tanto de Antonio Cornazano como de Guglielmo Ebreo, que trabaja en la corte de los Este y probablemente en la de los Sforza, compone antes de 1455 su *De arte saltandi et choreas ducendi* —una copia del cual se conserva en la Biblioteca Nacional de París—, un texto de no excelsa calidad literaria, pero cuyo contenido funda decididamente la teoría de la danza de la época, tanto como para fungir de explícita y admirada referencia de los estudios posteriores. En la primera parte del tratado el autor describe las dotes físicas e intelectuales que debe tener el buen bailarín, distingue los movimientos entre naturales y "accidentales", enumera los cuatro pasos fundamentales (danza lenta, cuaternaria, saltarelo y cornamusa) y afirma su conexión intrínseca con la música, ésta también radicada en la división cuatripartita de las voces de la polifonía del siglo XV (como, por lo demás, son cuatro los elementos fundamentales). En la segunda parte se recopila un repertorio de danzas, que se distinguen en danzas lentas y bailes, creadas por Domenico (excepto una, la francesa *Figlia di Guglielmino*), cuidadosamente descritas e integradas por la notación musical, ésta también obra de Domenico. Desfilan, entre las demás, *Belriguardo, Ingrata, Gelosia, Prigioniera, Belfiore, Anello, Marchesana, Mercanzia;* se especifica el número de los intérpretes de todas ellas —generalmente entre dos y ocho, con excepción de algunas danzas lentas que se ejecutan "en una fila de cuantos bailarines se quiera"—, su sexo, en proporción variable pero con una constante presencia simultánea de hombres y mujeres, luego su posición de partida y finalmente los pasos, las trayectorias que siguen y el tiempo que necesitan.

Las dotes del bailarín

El repertorio de danzas

Antonio Cornazano no es un verdadero maestro de danza, sino un humanista menor de múltiples y cultos intereses que, después de haber prestado servicio en la corte de los Este, sucede a Doménico en el servicio a los Sforza, para establecerse luego en Venecia en el entorno del condotiero Bartolomeo Colleoni (1400-1475) y regresar finalmente a Ferrara. Su *Libro dell'arte del danzare,* escrito en 1455 para Hipólita Sforza (1445-1488) y conservado hoy en la Biblioteca Vaticana, comprende la descripción, enri-

El maestro Antonio Cornazano

quecida por algunos comentarios, de las danzas más de moda entre las que ya había descrito Domenico, además de tres danzas lentas no presentes en el tratado anterior, pero que no son de la mano de Cornazano. Si el texto no se distingue por una originalidad espontánea, hacen de él una referencia importante una claridad mayor, con respecto al maestro, en la descripción de algunas danzas (que a veces se contrapone a una simplificación excesiva) y ciertas consideraciones teóricas interesantes, además del uso —ciertamente marginal con respecto a otras aportaciones, pero relevantes históricamente— del término *ballitto* [ballet].

También Guglielmo Ebreo se declara alumno de Domenico, al que con frecuencia hace referencia. Tratándose no sólo de un apreciado maestro de baile activo en numerosas ciudades italianas (lo acogen las cortes de los Sforza, de los aragoneses, de los Montefeltro, de los Este), sino de un auténtico teórico de este arte, en 1463 lleva a término su *De pratica seu arte tripodii vulgare opusculum,* del que hoy existen siete redacciones, dos de las cuales se conservan en la Biblioteca Nacional de París. La ya habitual articulación en parte teórica y en parte práctica está integrada por un proemio en el que Guglielmo afirma que la música, pasando por el oído, llega al corazón, liberando un ardor del que la danza emana; ésta, pues, depende de aquélla y, en consecuencia, es también noble: es, en suma, "una acción que muestra exteriormente los movimientos espirituales, que han de concordar con las consonancias mesuradas y perfectas de esa armonía". En la primera parte el autor aclara los seis fundamentos de la danza ("mesura, memoria, distribución del terreno, aire, manera, movimiento corporal"), ampliando así el elenco de cinco ya definido por Domenico; luego refiere una serie de ejercicios útiles para afinar la capacidad del bailarín en torno de esos fundamentos. En la segunda parte, después de un diálogo retórico con sus alumnos, gracias al cual se profundiza en algunos conceptos ya enunciados, describe danzas lentas y bailes compuestos por él mismo o por Domenico.

Guglielmo Ebreo

Los seis fundamentos de la danza

En su conjunto, sin olvidar las importantes peculiaridades de cada uno, los tres tratados forman un corpus que construye y explicita, también por medio de ejemplos prácticos, una teoría organizada y estéticamente orientada del arte de la danza, un arte liberal y moralmente válido en su ser un agradable ejercicio del cuerpo regulado por el intelecto. En efecto, los tres son capaces de proponer un repertorio de movimientos que se pueden utilizar en contextos diferentes; definir estilos de acción e interpretación; codificar reglas de buen comportamiento social y poner en ridículo actitudes inadecuadas, particularmente de las mujeres; articular una proporción imprescindible entre danza y música; transmitir un repertorio de bailes y sugerir modalidades de composición coreográfica; afirmar una suerte de rudimentaria propiedad intelectual, atestiguando así el nacimiento de la figura del compositor de danzas, o sea, del coreógrafo, capaz de pensar

El nacimiento del coreógrafo

y crear obras del ingenio identificadas con un título. Se puede incluso afirmar, como lo hace Gino Tani (*Storia della danza dalle origini ai giorni nostri,* 1983), que aquí se colocan las bases de la danza académica al definir conceptos y normas relativos al uso del espacio, el porte y la gracia, al *aplomb* y la élevation y al arraigo del movimiento del arte en un sistema musical estructurado. Sin duda se habla de danzas cuya muy clara función social se entrelaza con una no menos importante, aunque no siempre presente, función como espectáculo, que informa e influencia la calidad y la energía de quien se mueve en el espacio con la conciencia de estar bajo la mirada de quien, en cambio, se limita a observar, siendo todos artífices de aquellos *ballets* que "son una composición de diversas medidas que pueden contener en sí todos los nueve movimientos corporales naturales, ordenado cada uno con algún propósito fundamental" (Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare,* 1455).

Véase también
Literatura y teatro "Los géneros de la prosa humanista", p. 471; "Fiestas, farsas y representaciones sagradas", p. 560.

LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL CUATROCIENTOS

DONATELLA MELINI

Delimitar confines precisos por lo que se refiere a la música instrumental no es una cosa simple, porque en el siglo XV ésta goza de un estatuto diferente del que goza el repertorio vocal, en el que todavía parecen enfocarse los testimonios manuscritos. Y, sin embargo, no faltan numerosas declaraciones a favor de una praxis instrumental o vocal-instrumental y, además, precisamente en este periodo comienzan a aparecer con cada vez mayor frecuencia tratados específicos de las varias tipologías organológicas; también en el arte, en su forma pintada, no obstante los inevitables "descuidos" de los artistas visuales, se puede reconocer un coherente instrumental "real".

"FORMAS" Y FUENTES DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

¿Cuáles son los géneros en los cuales se puede reconocer una praxis instrumental, aunque no esté documentada por testimonios escritos? Desde luego en el llamado *cantare super librum,* o sea, en el canto improvisado con acom-

pañamiento instrumental. Se trata de la declamación de versos poéticos basada en los llamados *aeri,* o sea, módulos melódicos transmitidos oralmente, que constituyen el bagaje del cual se abreva el ejecutor para elaborar sus propias entonaciones. Son fórmulas monódicas que en el ámbito ejecutivo son tratadas con elasticidad tal como para adaptarse a diversos textos.

Un "aedo nuevo"

El poeta-cantor, por tanto, a guisa de "nuevo aedo" de presunta aferencia clásica, se produce en el canto de los versos poéticos improvisando, justamente, con los *aeri* y acompañándose con el laúd o la viola o la lira o la cítara; por esto tal práctica de la ejecución se llama también "cantar al laúd", o "cantar a la viola". Algunos improvisadores son conocidísimos: Leonardo Giustinian (*ca.* 1388-1446), Raffaele Brandolini (1465-¿?) y Aurelio Brandolini (*ca.* 1454-1497), Baccio Ugolini (¿?-1494), Serafino Aquilano (1466-1500) y, sobre todo, Pietrobono del Chitarrino, el más celebrado cantor ferrarés del siglo XVI.

En algunos casos el poeta-cantor se limita sólo a declamar versos, delegando el acompañamiento instrumental a otro ejecutor. Al lado de esta forma de acompañamiento, que por su naturaleza no documentan las fuentes escritas, podemos rastrear otra menos lábil dentro del repertorio de *chansons* borgoñesas. Se trata de composiciones profanas, en general a tres voces, de cuya atestación manuscrita se trasluce la presencia simultánea de voces e instrumentos: la voz superior, en efecto, generalmente está dotada de texto, ahí donde las partes inferiores están *sine litteris* y, por tanto, destinadas a una ejecución instrumental. Si en estos géneros es evidente su papel ancilar en relación a la música vocal, no faltan señales de emancipación de la música instrumental que se desengancha totalmente del canto y comienza a adquirir su propia dignidad "autónoma". Sin embargo, permaneciendo en el ámbito de formas improvisadas, encontramos efectivamente formas alternativas al canto al laúd (o a la viola); una de éstas se puede rastrear en el repertorio de *basses danses:* un corpus de melodías instrumentales destinados a la ejecución coreuta cuya atestación escrita —en colecciones agregadas, como el ms. 9085, llamado *des Basses Danses,* de la Biblioteca Real de Bruselas, o también en los tratados de danza de Domenico da Piacenza (¿?-*ca.* 1476), Antonio Cornazano (*ca.* 1431-*ca.* 1484) y Guglielmo Ebreo da Pesaro (*ca.* 1420-post 1484)— se limita, en general, al sólo *tenor* y necesita de la integración extemporánea de las otras voces; una ejecución, pues, enteramente instrumental.

La emancipación de la música instrumental

Luego, tenemos el caso del Cancionero Casanatense (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2856), casi ciertamente redactado en Ferrara en torno a 1480; en él encontramos composiciones vocales de conocidos autores del momento transcritas *sine litteris,* es decir, para ejecuciones instrumentales. Se conserva una factura en la que el volumen se define como "un libro de canto figurado, que escribió y anotó don Alessandro Signorello al pífano", o sea, una colección de trozos de piezas que tocar al

El Cancionero Casanatense

pífano, por tanto, con un instrumento de viento. Pero este ferrarés no es el único códice destinado a la praxis instrumental; en la segunda mitad del siglo XV comienzan a aparecer las así llamadas notaciones. Se trata de sistemas de notación elaborados para instrumentos de cuerda y teclado (órgano o laúd) en el que cada uno de los sonidos está indicado por números o letras (a veces asociados también a notas escritas en el pentagrama). Recordemos el *Fundamentum organizandi* de Conrad Paumann (*ca.* 1414-1473), impreso en 1452, y el Buxheimer Orgelbuch (ms. Mus. 3725 de la Staatsbibliothek de Múnich de Baviera), que atestiguan composiciones vocales "arregladas" para ejecuciones en teclado y transcritas con notas y letras. O pensemos también en la notación para laúd en la que una serie de números o letras se colocan en una parrilla que representa gráficamente la estructura del instrumento, las líneas representan las cuerdas y el número o la letra el dedo con el que hay que pulsar el astil.

Los instrumentos musicales en las cortes y las ciudades

En la vida social del Cuatrocientos los instrumentos musicales desempeñan cada vez más un papel importante, que puede exaltar también su representación en las obras de arte: en efecto, si bien en contextos paradisiacos, no han de entenderse ya como reflejo o concreción visual de una música divina, como en el Medievo, sino como representación bastante fiel de la música realmente ejecutada. Los *ensambles* son decididamente interesantes: en este periodo, desarrollando cuanto ya había acaecido parcialmente en los siglos precedentes, los instrumentos se dividen, según la potencia del sonido emitido, entre *hauts* —de sonido fuerte y penetrante, aptos por tanto para ser sonados en espacios amplios— y *bas,* es decir, de sonido contenido, y por tanto aptos para ambientes cerrados y recogidos. Se comienza a hablar también de los efectos y afectos que la música produce en quien la escucha y, por tanto, a hablar de música no más según una concepción exclusivamente doctrinal y abstracta o fundada en las argumentaciones teórico-matemáticas. En las cortes grandes y pequeñas del Renacimiento, al lado de la institución coral oficial (la "capela", como se llamaba), se comienza a registrar la presencia de instrumentistas contratados precisamente para prestar sus propios servicios musicales de manera estable y profesional: por tanto, también los instrumentos se vuelven objeto de estudio y experimentación técnica por parte de artesanos especializados, los lutieres. Uno de los primeros tratados (ms. lat. 7295, de la Biblioteca Nacional de París) que tiene como tema específico el problema de la fabricación de instrumentos musicales (proporcionando dibujos técnicos, medidas y notas para la fabricación del laúd y del clavicordio) se remonta a 1440 y es obra del borgoñés Henri Arnault de Zwolle (*ca.* 1400-1466).

Los ensambles

Los lauderos

En las cortes y en la vida social de los municipios son varias las ocasiones de entretenimiento musical en el ámbito sea religioso, sea civil; la música instrumental, en particular, se ejecuta en ocasiones profanas y laicas, dejando a la música solamente vocal (o a lo máximo acompañada del sonido del órgano) el cometido de acompañar la celebración de las funciones religiosas. Se desarrolla así un nuevo interés por la música, no encerrado más en el ámbito restringido de los teóricos y los doctos, sino difundido entre las clases sociales sea de los nobles, sea de la alta burguesía; esto comporta la demanda, por parte de los nuevos apasionados —que son diletantes—, de códices y transcripciones musicales a su alcance. Conocer la música y saber tocarla se vuelve en parte un elemento integrante de la educación de todo individuo que se quiera reputar "noble" en el sentido más alto y amplio del término, reconociendo que la música tiene, además de una función educativa, también una función moral. El gran teórico Johannes Tinctoris (*ca.* 1435-*ca.* 1511) individúa, en el tratado *Complexus effectuum musices* (*ca.* 1470), 20 efectos benéficos de la praxis musical, entre los cuales se cuentan: expulsar la tristeza, elevar la mente humana, alegrar a los seres humanos, aumentar el gozo de los convivios. En otro tratado, posterior de algunos años (*De inventione et usu musicae,* 1484), Tinctoris enfoca su propio interés en la música de los instrumentos musicales del periodo, ilustrando sus características técnico-constructivas y, entre otras cosas, celebrando la extraordinaria habilidad de improvisar en el laúd que tiene Pietrobono del Chitarrino.

Las buenas cualidades de la música

Tipologías y características de los instrumentos musicales

En el Cuatrocientos se elaboran dos nuevos instrumentos que se convierten, en el curso de pocos decenios, en el emblema de la praxis instrumental de la nobleza: el clavicordio y el clavecín. Nacidos ambos de la aplicación al salterio medieval de un sistema de teclados, se diferencian por una característica sustancial: en el clavicordio las cuerdas son percutidas por una punta de metal (llamada tangente) aplicada al asta de la barra de la tecla; en el clavecín las cuerdas son rasgadas por una punta que funge como plectro (habitualmente una pluma de cuervo) aplicado al saltarel (una astilla de madera que, aplicada verticalmente al asta de la tecla, se mueve, saltando arriba y abajo). En las representaciones artísticas que comienzan a retratar a hombres y mujeres que tratan de tocar música, el clavicordio y el aún más difundido clavecín se vuelven, junto con el laúd y las flautas rectas, los protagonistas absolutos de las representaciones de la música de "cámara". En la música en espacio abierto, en cambio, los instrumentos *hauts* son los más adecuados, precisamente por la característica de emitir sonidos de volumen importante y penetrante: son pues las trompetas y las bombardas las que se prestan, más que los otros instrumentos, a acompañar los desfiles,

Clavicordio y clavecín

las ceremonias de investidura de los príncipes, la llegada de las embajadas y las danzas. La trompeta es seguramente uno de los instrumentos más antiguos y conocidos; usada en el ámbito sea bélico sea civil, es, desde el punto de vista organológico, muy simple, estando formada por un tubo delgado metálico largo hasta de dos metros (que a veces por comodidad puede ser retorcido), el soplete perfectamente cilíndrico hasta de 30 centímetros desde la campana final. La bombarda es un instrumento de lengüeta (una caña sutil que se hace vibrar al interno de un cilindro sobre el que se apoyan los labios del músico que la toca) que deriva de la zampoña; la característica del cilindro de madera perforada que protege la llave que cierra, en lugar de los dedos, el último agujero del instrumento constituye la característica más relevante.

La trompeta

Al lado de este modo de hacer música, utilizado frecuentemente también para acompañar la danza en ambientes cerrados, se impone también la llamada praxis del "cantar al laúd" o "a la viola" en que el canto vocal está acompañado particularmente de dos instrumentos, el laúd o la viola, que proporcionan el acompañamiento polifónico a la melodía del canto.

El laúd en esta época ya se ha estabilizado en la forma y en las dimensiones tales cuales han llegado hasta nosotros: una caja armónica bastante grande, llamada concha, hecha de duelas de madera; una tabla armónica de abeto con el foro armónico perforado que conserva al máximo el dibujo tradicional de base de una estrella de seis puntas (símbolo de la compenetración de mundo divino y mundo humano) y cinco órdenes de cuerdas (todas dobles, excepto la más aguda que sigue siendo simple), llamados "coros", que corren sobre el astil que se ha vuelto más largo precisamente para proporcionar el espacio justo que necesitan los dedos de la mano derecha entre un coro y el otro. El abandono del plectro en favor del uso de los dedos de la mano derecha favorece la posibilidad de rasgar más cuerdas al mismo tiempo y, por tanto, realizar los acordes para el acompañamiento y tocar, al mismo tiempo, una melodía.

El laúd

Además del "cantar al laúd" también se puede "cantar a la viola", donde por viola no se ha de entender más, como en la Edad Media, un instrumento genérico de cuerda rasgada en varias formas, sino, más propiamente, la "lira de brazo", un instrumento nuevo que es codificado precisamente en este periodo. Es curiosa su historia: el instrumento nace como reelaboración de la *lyra* de Apolo —es decir, de ese instrumento de siete cuerdas, que suena pellizcándolo con auxilio de un largo plectro, a menudo ligado a la caja armónica— que en el mundo clásico había sido considerado como el más importante y noble de todos los instrumentos y que había proporcionado, en la nomenclatura de las cuerdas, los modos musicales griegos. Al visitar de nuevo los humanistas del Cuatrocientos el mundo clásico, la *lyra* griega se transcribe en la forma de un instrumento que ha de tocarse, curiosamente, con un arco, entendiendo por ello la imagen, que resultaba en

Breve historia de la "lira de brazo"

algunos restos arqueológicos, del largo plectro de hueso que se solía sujetar al instrumento con una cuerda pequeña. Así, el instrumento de pellizco más importante del mundo griego se convirtió en el siglo XV en un instrumento con arco. La lira de brazo conserva en el detalle de la caja de las clavijas, en forma de corazón, la línea de los brazos del instrumento clásico. La longitud del arco de la lira está en función del hecho que las siete cuerdas del instrumento (cinco que se pueden pulsar sobre el astil y dos que no, en cuanto corren fuera de éste y permiten, por tanto, un acompañamiento fijo) se apoyan en un puente plano proporcionando al instrumento la característica técnica de poder ejecutar acordes. Entre los más famosos amantes de esta praxis se enumera también a Leonardo da Vinci (1452-1519), quien se construyó personalmente su propia lira de brazo.

Véase también
Música "Los géneros y las técnicas de la música del Cuatrocientos", p. 776.

ÍNDICE TEMÁTICO

ÍNDICE GENERAL

FILOSOFÍA

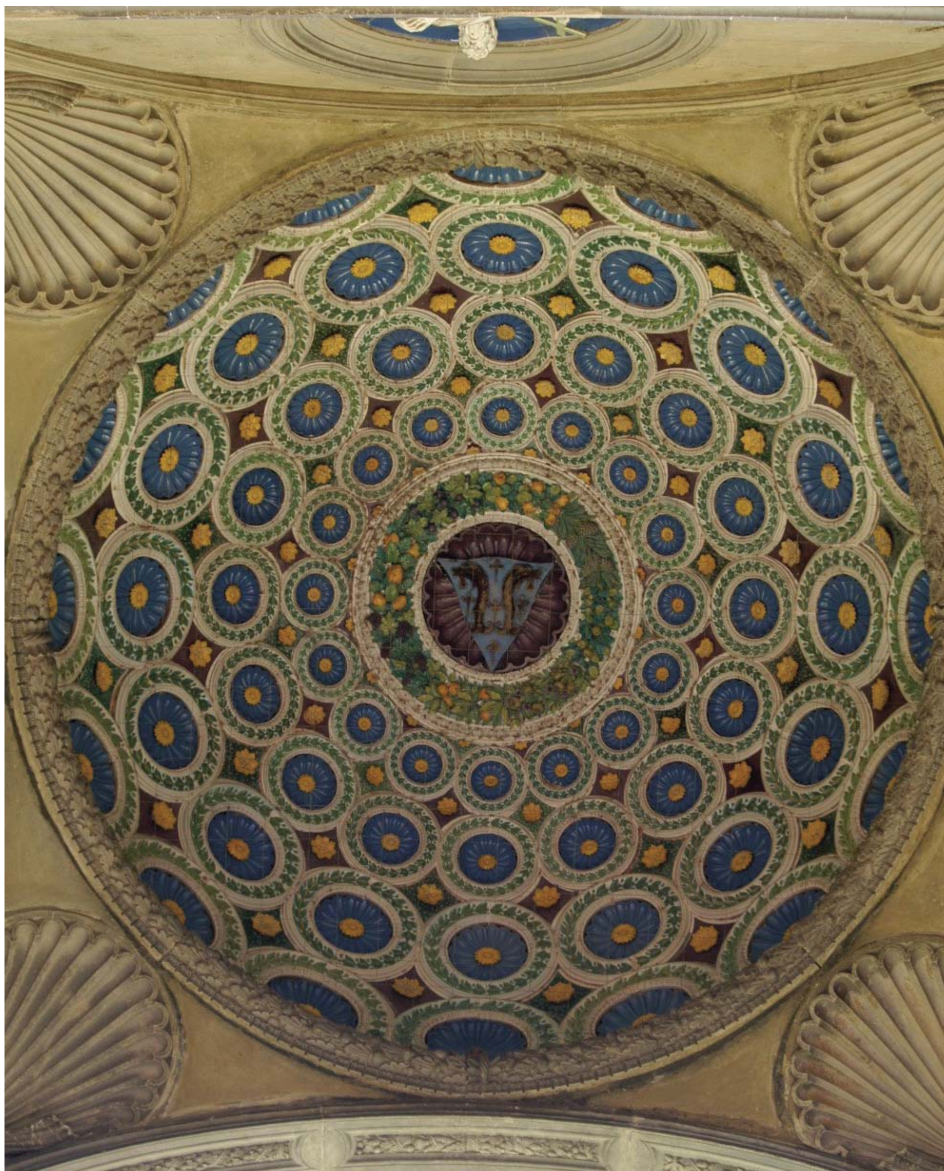
CIENCIA Y TECNOLOGÍA

ARTES VISUALES

MÚSICA

LÁMINAS

Lo antiguo moderno: perspectiva, arquitectura y ornamentación



Filippo Brunelleschi, *Capilla Pazzi: interior de la cúpula del pórtico. Decoraciones en mayólica policroma de Luca della Robbia*, Florencia, iglesia de Santa Croce.



Andrea Mantegna, *Techo de la Cámara de los Esposos, con retratos de emperadores, ca*. 1470, Mantua, Palacio Ducal.



Melozzo da Forlì, *Decoración de la cúpula octagonal de la sacristía de San Marcos*, segunda mitad del siglo xv, fresco, Loreto, santuario de la Santa Casa.



Leon Battista Alberti, *Fachada y lado izquierdo del Templo Malatestiano*,
1450-*ca*. 1454, Rímini.



Leon Battista Alberti, *Templo Malatestiano: detalle del portal*, 1450-*ca*. 1468, Rímini.



Filippo Brunelleschi, *Cúpula del Duomo de Santa Maria del Fiore*, Florencia.



Luciano Laurana, *Palacio Ducal de Urbino: patio de honor*, 1466-1472, Urbino.

Ejercicios de composición arquitectónica en escultura, pintura y taracea



Antonio y Tulio Lombardo, *Monumento fúnebre al dogo Andrea Vendramin*, completado *ca*. 1495, Venecia, basílica de San Juan y San Pablo.



Pietro Lombardo, *Monumento fúnebre del dogo Pietro Mocenigo,*
1477-1481, piedra de Istria, Venecia, basílica de San Juan y San Pablo.



Pietro Vannucci, llamado *el Perugino*, *San Bernardino cura a Nicola di Lorenzo da Prato atropellado por un toro (de los Milagros de San Bernardino)*, 1473, témpera, Perugia, Galería Nacional de Umbría.



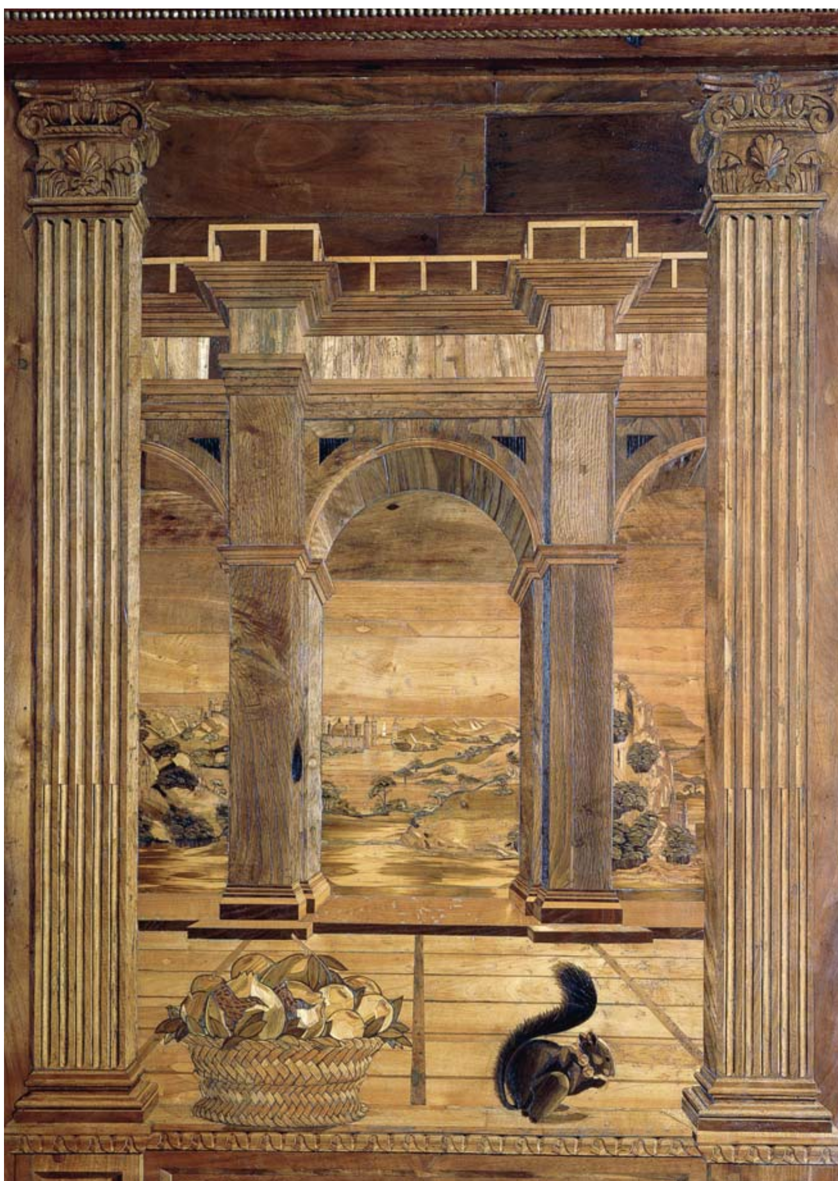
Pietro Vannucci, llamado *el Perugino, San Bernardino cura de una úlcera a la hija de Giovanni Petrazio da Rieti (de los Milagros de San Bernardino)*, 1473, témpera sobre tabla, Perugia, Galería Nacional de Umbría.



Francesco di Giorgio Martini, *La ciudad ideal: vista arquitectónica*, 1490- *ca*. 1491, témpera, Berlín, Gemäldegalerie.



Artista anónimo del centro de Italia, *Vista de la ciudad ideal*, *ca*. 1480, témpera sobre tabla, Urbino, Galería Nacional de las Marcas.



Baccio Pontelli (atribuido), *Taracea del estudio de Federico de Montefeltro,* 1474-1476, Urbino, Palacio Ducal.

Variaciones sobre el tema del triunfo





Vista del Castel Nuovo (Torreón angevino), fines del siglo XIII, Nápoles.

Francesco Laurana, *Arco de triunfo de Alfonso I de Aragón: detalle (Alfonso entre conocidos y oficiales)*, segunda mitad del siglo XV, mármol, Nápoles, Castel Nuovo.



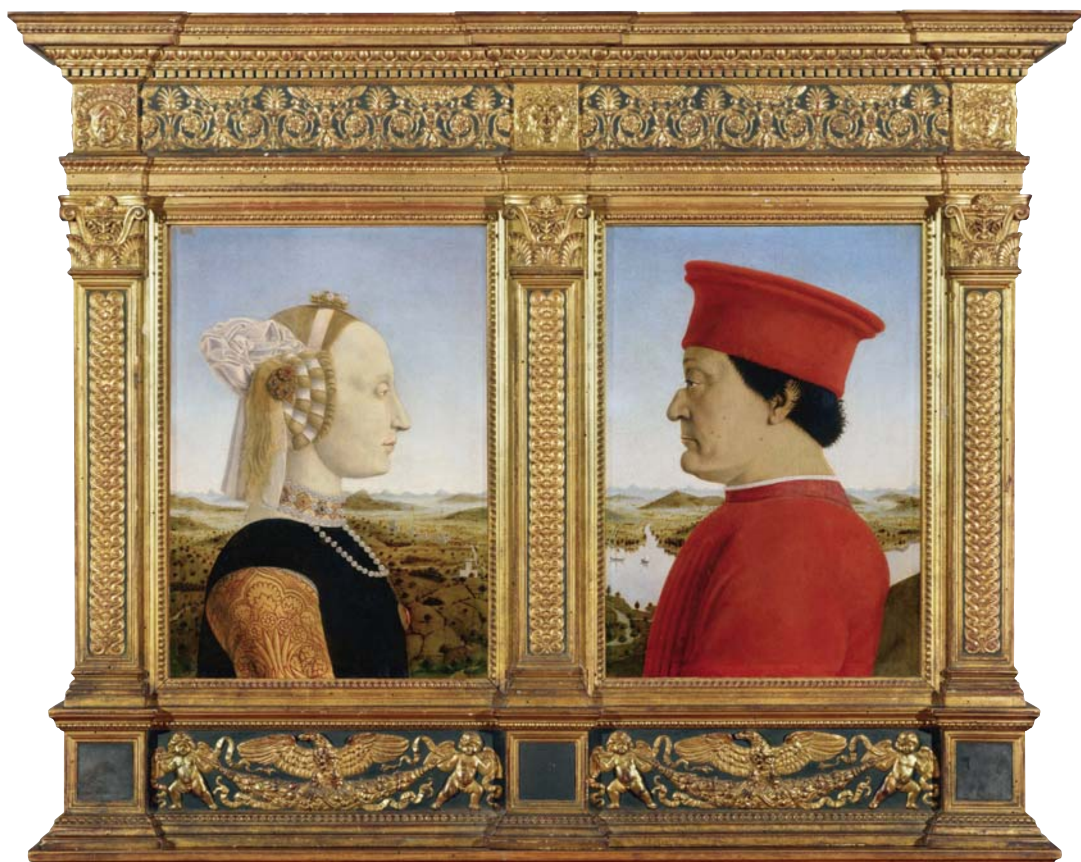


Antonio Pisano, llamado Pisanello, *Moneda con retrato de Alfonso V de Aragón,* izquierda: anverso; derecha: reverso con águila, 1449, bronce, Florencia, Museo Nacional del Bargello.





Antonio Pisano, llamado Pisanello, *Moneda con retrato de Cecilia Gonzaga,* izquierda: anverso; derecha: reverso con dama y unicornio, 1447, bronce, Bolonia, Museo Cívico Arqueológico.



Piero della Francesca, *Retrato de Battista Sforza y Federico de Montefeltro, duques de Urbino*, *ca*. 1472, óleo sobre tabla, Florencia, Galería Uffizi.



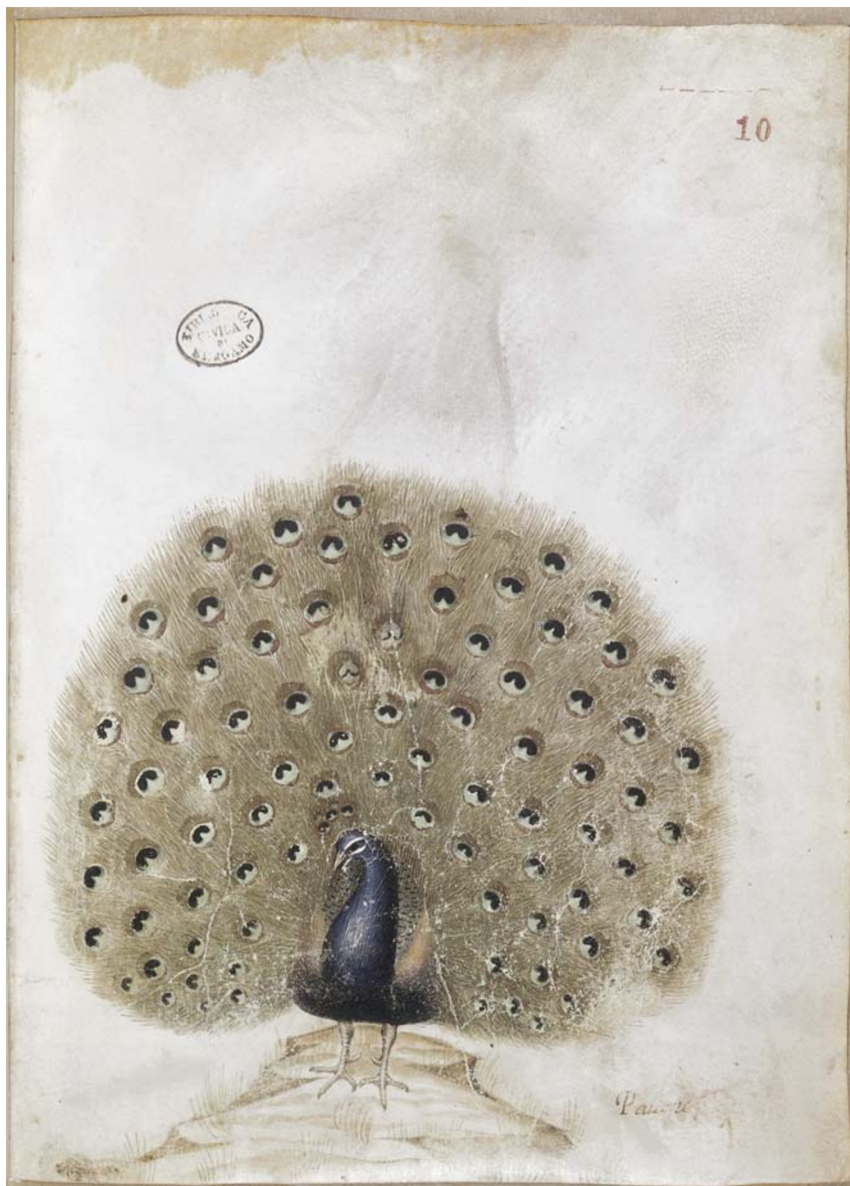
Piero della Francesca, *Triunfos de Federico de Montefeltro y de Battista Sforza*, 1465-1466, óleo sobre tabla, Florencia, Galería Uffizi.



Maestro del Jenofonte Hamilton (atribuido), *Triunfo de Fernando I*, 1450-*ca*. 1470, Berlín, Kupferstichkabinett, Museos Estatales.



Giovanni di Ser Giovanni, llamado *el Scheggia*, *Triunfo de la forma: reverso de un desco da parto*. *En el anverso, escudos y emblemas de las familias Medici y Tornabuoni*, 1448-1449, témpera, plata y oro sobre madera, Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.



Giovannino de’ Grassi, *Cuaderno: página con pavo real*,
1380-*ca*. 1390, dibujo, Bérgamo, Biblioteca Cívica Angelo Mai.



Jacopo Bellini, *La flagelación de Cristo*, siglo XV, dibujo, París, Museo del Louvre.

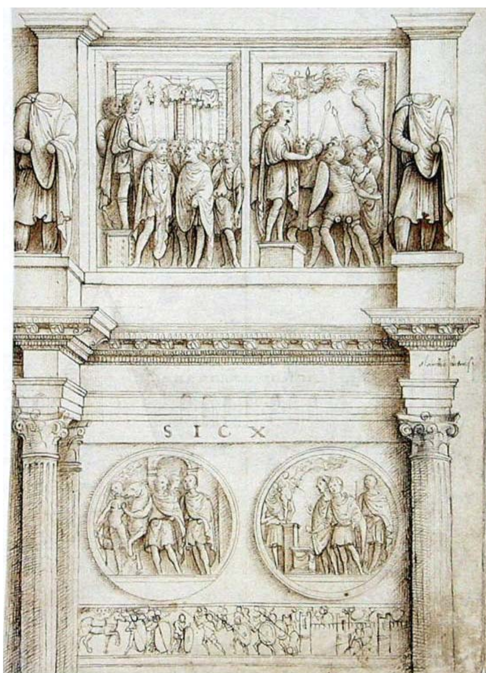


Leonardo da Vinci, *Bernardo Bandini Baroncelli colgado*, *ca*. 1478, pluma y tinta sobre papel, Bayona, Museo Bonnat.



Andrea Mantegna, *Judit*, 1491, dibujo, Florencia, Galería Uffizi, Gabinete de dibujos y estampas.





Antonio Benci, llamado del Pollaiolo, *Batalla de desnudos*, dibujo, Florencia, Galería Uffizi, Gabinete de dibujos y estampas.

Domenico Ghirlandaio, *Estudio del arco de Constantino*, *Codex Excurialensis*, *f. 45*, segunda mitad del siglo XV, dibujo, Madrid, Biblioteca de El Escorial.

Alberto Durero, *Autorretrato con estudio de mano y almohada*, 1493, dibujo sobre papel, Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.



Libros por sí mismos



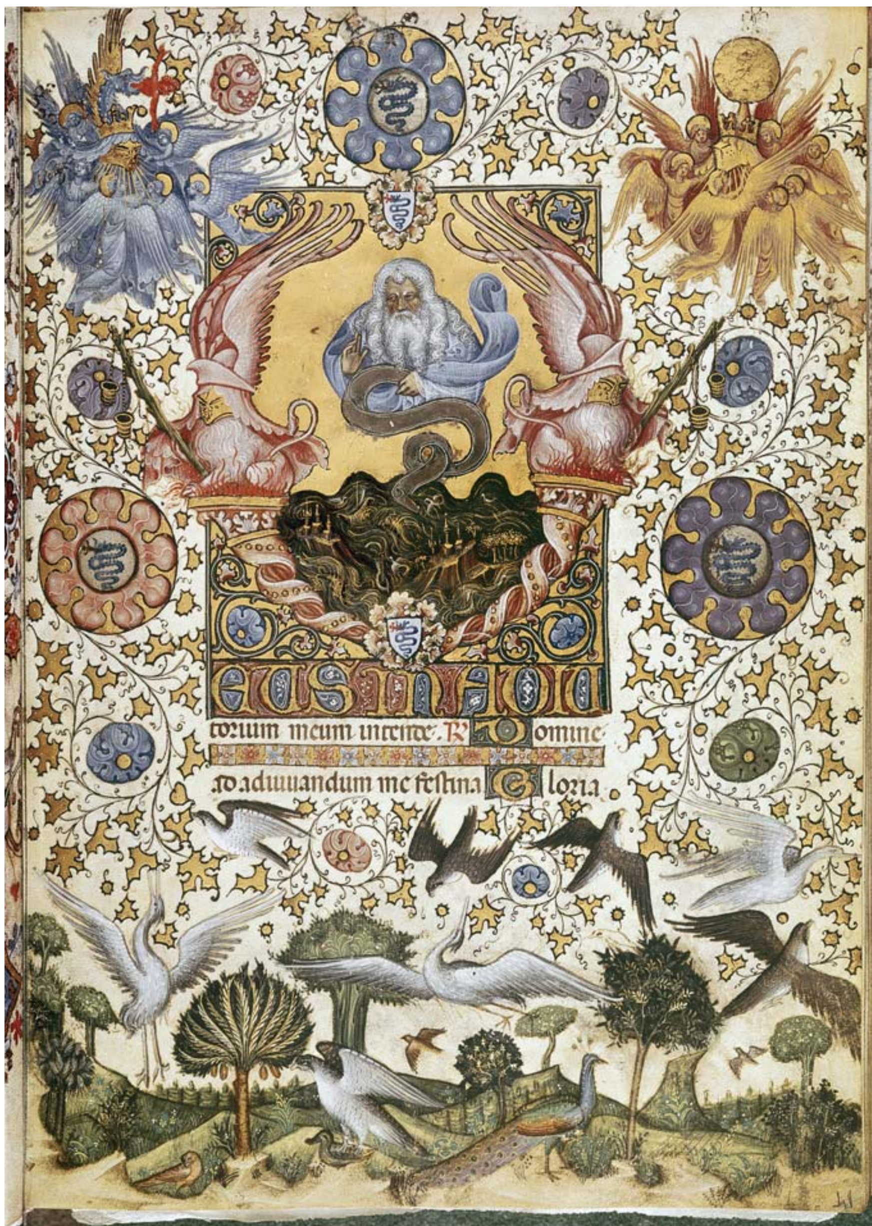




Anunciación a los pastores, *del Libro de horas de la Virgen*, fines del siglo xv, Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan.

Paul Limbourg, *Desfile de nobles y músicos a caballo, vista del Palacio Ducal de Riom* [¿?] *y el mes de mayo,* del manuscrito *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, principios del siglo xv, Chantilly, Museo Condé.

Maestro de Catalina de Cleves, *San Ambrosio*, *del Libro de horas de Catalina de Cleves*, primera mitad del siglo xv, Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan.



Belbello de Pavía, *El diluvio*, *del Códice Landau-Finaly*, siglo XV, Florencia, Biblioteca Nacional Central.



Gherardo del Fora, *San Jerónimo en su estudio con la vista de Florencia. A los lados, Matías Corvino, rey de Hungría, y la reina Beatriz de Aragón, los donadores, ms. M 496, f. 2,* 1488, Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan.


PRAEFATIO IOHANNIS AR
GIROPYLI BIZANTII IN LI
BROS ARISTOTELIS DE IN
TERPRETATIONE AD PRESTAN
TISSIMVM VIRVM PETRVM
MEDICEM.

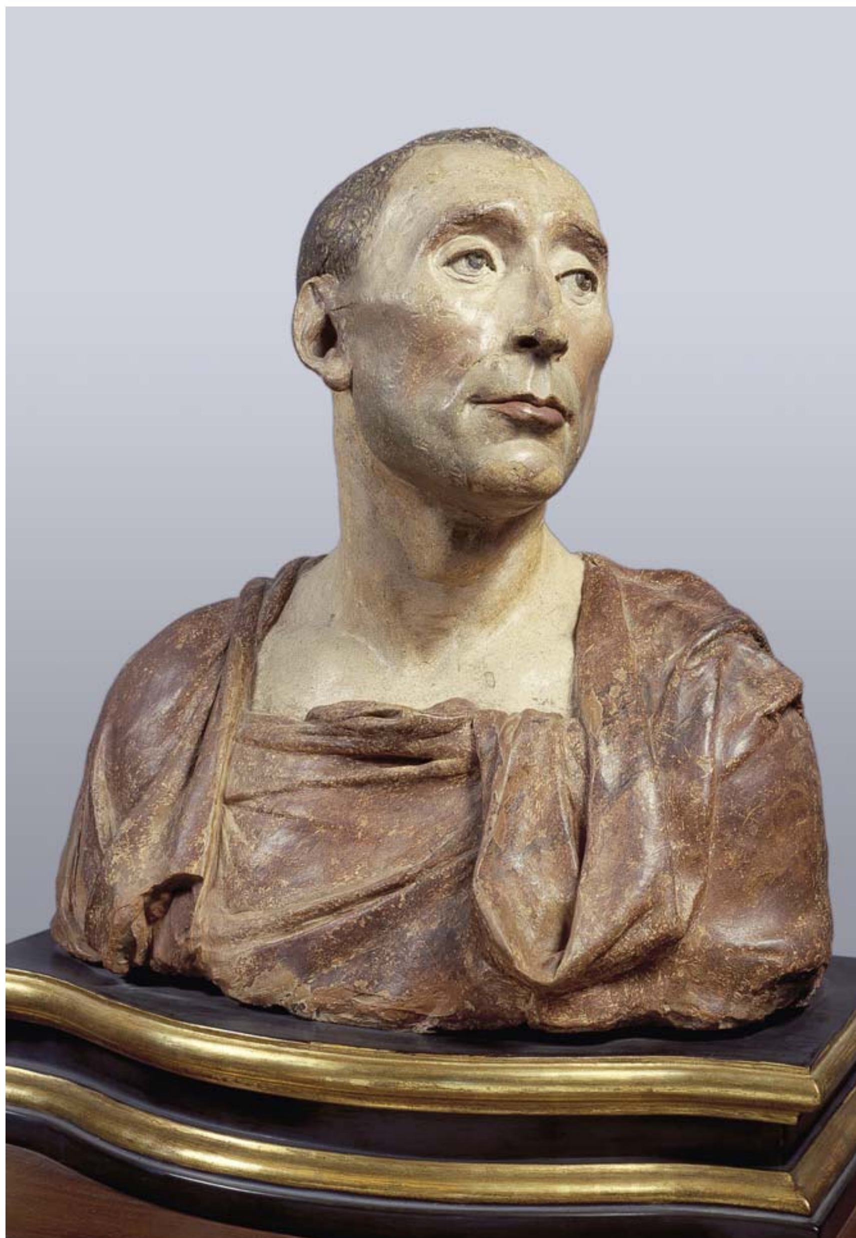
IOHANNES
ARGIROPI-
LVS. BIZAN
TIVS. PRE-
clarissimo uiro Petro medici florentino . S. P. D. Me
mini me iam dudum magnificentissime Petre librũ
Aristotelis de interpretatione : & priorum eam pri
mam partem : qua ratiocinationis ortus exprimit
tua causa traduxisse : tibiq quasi lucubrationum
nostrarum degustationem studiorumq primitias
obtulisse. Quae & si ad utrumq nostrum dignita
tem accommodata esse uidentur : quid enim illius
duum hominis : si a me tibi hoc pacto offeratur, no
decens munus esse putabitur. Tamen si cos secum
libellos esse desiderant : quibus ut elementis indige
re uidentur : diminutum non iniuria quispiam mu
nus & non perfectum esse putabit . Quamobrem
ne id quispiam nobis uitio tribuat . censoremq re

Francesco di Antonio del Chierico, *Traducción de Juan Argirópulo del "De interpretatione" aristotélico, ms. Laur. Plut. 71.7, con retrato en miniatura de Cosme* el Viejo *y Pedro de Medici*, siglo xv, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.



Frontispicio de la obra de Aristóteles, comentada por Averroes, ilustrada por Girolamo da Cremona, redactada por Nicoletto Vernia y publicada por Andrea Torresano y Bartolomeo de Blavis en Venecia, 1483, Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan.

Retrato a la antigua



Donato di Niccolò di Betto Bardi, llamado Donatello, *Busto de Niccolò da Uzzano (1359-1431), político florentino,* terracota, Florencia, Museo Nacional del Bargello.





Desiderio da Settignano, *Retrato femenino*, Milán, Castillo Sforzesco.

Francesco Laurana (atribuido), *Retrato de joven desconocida, posiblemente identificable con Eleonora de Aragón*, 1467-1471, mármol, París, Museo del Louvre.



Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*, 1480,
témpera sobre tabla, Chantilly, Museo Condé.







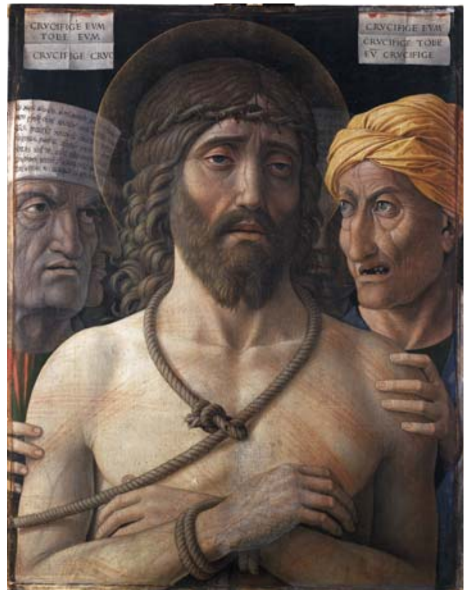
Donato di Niccolò di Betto Bardi, llamado Donatello, *Busto de Giovanni Antonio da Narni*, bronce, Florencia, Museo Nacional del Bargello.

Francesco di Valdambrino, *San Crescencio*, 1409, madera, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Antonio Benci, llamado del Pollaiolo, *Busto de joven guerrero*, *ca*. 1470, terracota, Florencia, Museo Nacional del Bargello.

Ecce Homo: _imago pietatis_ y el teatro del dolor







Dieric Bouts, *Cristo del dolor*, 1470-*ca*. 1475, óleo sobre madera, Londres, Galería Nacional.

Andrea Mantegna, *Ecce Homo*, *ca*. 1500, témpera de cola y oro sobre lienzo, París, Museo Jacquemart-André.

Antonello da Messina, *Ecce Homo*, *ca*. 1473, óleo sobre lienzo, Plasencia, Collegio Alberoni.



Jean Malouel (atribuido), *Pietà*, *ca*. 1400, pintura sobre madera, París, Museo del Louvre.

Giovanni Bellini, *Pietà*, *ca.* 1474, témpera sobre tabla, Rímini, Museo della Città.

Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1480-1490, témpera sobre lienzo, Milán, Pinacoteca de Brera.







El Bosco, *Ecce Homo* o *Cristo con la cruz a cuestas*, después de 1500, óleo sobre tabla, Gante, Museo de Bellas Artes.

Donato di Niccolò di Betto Bardi, llamado Donatello, *El entierro de Cristo*, 1440-*ca*. 1450, piedra de Nanto, Padua, basílica de San Antonio.

Niccolò dell'Arca, *Lamento por Cristo muerto*, *ca.* 1485, terracota policroma, Bolonia, iglesia de Santa Maria della Vita.





Devociones de la corte



Jean Fouquet, *Virgen con el Niño en el trono y ángeles*, 1450-*ca*. 1455, óleo sobre tabla, Amberes, Museo Real de Bellas Artes.





Antonello da Messina (atribuido), *Virgen con el Niño*, 1460- *ca.* 1465, óleo sobre tabla, Londres, Galería Nacional.

Piero della Francesca, *Sacra Conversación*, *ca.* 1472, témpera y óleo sobre tabla, Milán, Pinacoteca de Brera.



Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo, ca.* 1450,
Urbino, Galería Nacional de las Marcas.



Benozzo Gozzoli, *El cortejo de los Reyes Magos: pared con Lorenzo*, *ca*. 1460, fresco, Florencia, Palacio Medici Riccardi.



Jan van Eyck, *Virgen del canciller Rolin*, 1435,
óleo sobre tabla, París, Museo del Louvre.

Devociones antiguas



Andrea Mantegna, *Retablo de San Zenón (Sagrada Conversación)*, 1457-1459, témpera sobre tabla, Verona, iglesia de San Zenón.



Sandro Botticelli, *Castigo de Coré, Datán y Abirón* [antes de la restauración], *ca.* 1481, fresco, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.


SI·LEGIS·SCRIPTAE·LATORIS
NEMO·SIBI·ASSVMM
AT·HONOREM·NISI
VOCATVS·ADEO
TANQVAM·ARON·



Donato di Niccolò di Betto Bardi, llamado Donatello, *Cantoria*, 1433-1439, Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.





Antonio Pisano, llamado Pisanello, *Torneo caballeresco: parte del ciclo inspirado en los romances bretones, pintado por Gianfrancesco Gonzaga*, *ca.* 1440, fresco, Mantua, Palacio Ducal.







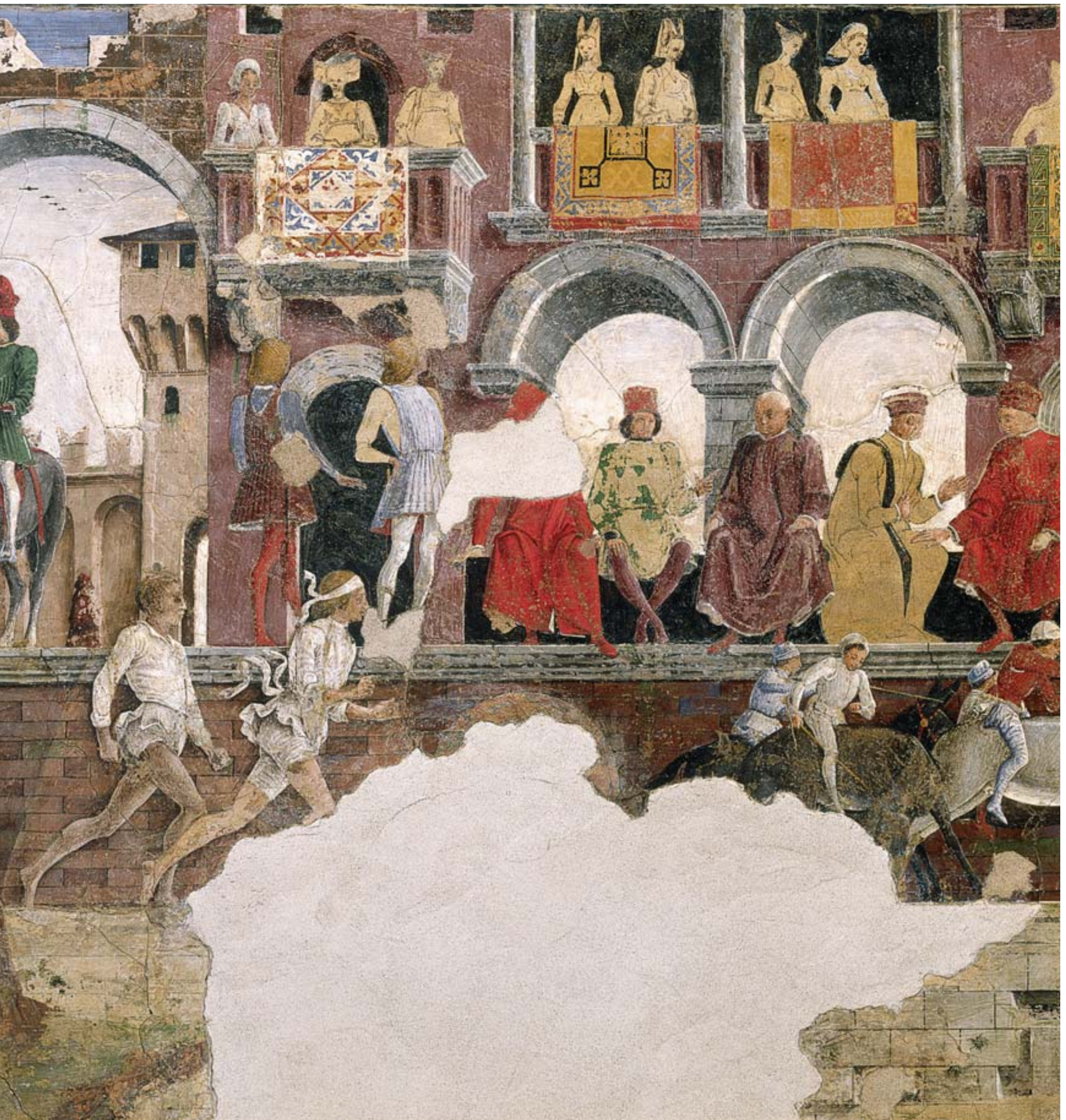
Évrard d'Espinques, *La reina Isolda libera a Tristán, con quien embarca hacia el reino de Logres. Ilustración tomada del "Romance del caballero Tristán y de la reina Isolda", de Gassen de Poitiers*, siglo xv, Chantilly, Museo Condé.



Sandro Botticelli, *Venus y Marte*, *ca*. 1485, témpera y óleo sobre tabla, Londres, Galería Nacional.



Francesco del Cossa, *Mes de abril: detalle de las carreras de caballos de San Jorge*, fresco, Ferrara, Palacio de Schifanoia, Salón de los Meses.







Sano di Pietro, *San Jorge y el dragón*,
témpera sobre tabla, Siena, Museo Diocesano.



Paolo Uccello, *Batalla de San Román*, *ca*. 1450, témpera sobre tabla, Florencia, Galería Uffizi.

Mercaderes y espejos



Petrus Christus, *Un orfebre en su taller (posiblemente San Eloy),* 1449, óleo sobre madera, Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.



Jan van Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*,
1434, óleo sobre tabla, Londres, Galería Nacional.



Antonello da Messina, *Retrato de un hombre, ca.* 1465,
óleo sobre tabla, Cefalú, Museo Mandralisca.



Jean Fouquet, *Retrato de Gonella, bufón de la corte del duque de Ferrara*, 1445, óleo sobre tabla, Viena, Museo de Historia del Arte.

MAPAS

La situación política en 1454



Con el tratado de Lodi se restaura la paz entre Venecia y Milán, lo que establece una situación de equilibrio en el norte de la península. Durante el mismo periodo, la expansión aragonesa en el Mediterráneo alcanza su culminación. Francia e Inglaterra acaban de recobrar la paz después de la guerra de los Cien Años y en la península ibérica sólo Granada se resiste a la Reconquista. Área de gran dinamismo es, por último, aquella relativa al Imperio otomano, cuyo impulso expansionista llevará al fin del Imperio romano de Oriente y representará rápidamente una amenaza para los países occidentales.


La situación política en 1454
Dominaciones venecianas y genovesas
Venecia
Génova
Sacro Imperio romano
Fronteras
Territorios de los Hohenzollern
Territorios de los Wettin
Territorios de la Corona de Bohemia
Territorios de los Habsburgo
Unión de Kalmar
Ducado de Borgoña (entre Francia y el Sacro Imperio romano)
Sector principal
Sector secundario
Zonas de influencia
Límites en 1475
Reino de Francia
Fronteras
Dominios directos de la Corona (situación política en 1450)
0 250 500
km
10º
20º
30º
40º
50º
60º
70º
REINO DE NORUEGA
REINO DE SUECIA
Golfo de Botnia
Mar Báltico
Mar Blanco
Dvina Septentrional
REPÚBLICA DE NÓVGOROD
Tallin
Estonia
Nóvgorod
Yaroslav
Volga
Bólgar
PRINCIPADO RUSO
ORDEN TEUTÓNICA
Riga
Curlandia
Samogitia
Pólotsk
Dvina Occidental
Smolensk
Don
Ural
Gdansk
Prusia
GRAN DUCADO DE LITUANIA
REINO DE POLONIA
Volinia
Kiev
Ucrania
Dniéper
Mar de Aral
Silesia
Praga
Bohemia
Cracovia
Dniéster
Ratisbona
Austria
Estiria
REINO DE HUNGRÍA
Alba Iulia
PRINCIPADO DE MOLDAVIA
Sarchel
Kanato de Crimea
Crimea
Tmutarakáñ
Jersón
Mar Caspio
40º
Trsat
Croacia
Eslavonia
Belgrado
PRINCIPADO DE VALAQUIA
REP. DE VENECIA
Zadar
Bosnia
Serbia
Herzegovina
Danubio
Tarnów
Mar Negro
Sínope
REINO DE GEORGIA
DESPOTADO DE TREBISONDA
REP. DE RAGUSA
Montenegro
Bulgaria
IMPERIO LATINO
Constantinopla
Nicomedia
Nicea
Armenia
Benevento
REINO DE NÁPOLES
IMPERIO OTOMANO
Albania
Cesarea
Mar Jónico
Éfeso
Atenas
Antioquía
SULTANATO MAMELUCO
Tigris
Éufrates
Siracusa
Malta
Mar Mediterráneo
Candia
Creta
REINO DE CHIPRE
Siria
Sidón
REINO DE JERUSALÉN
Jerusalén
30º
Golfo Pérsico
Cirene
Alejandría
Nilo
Mar Rojo
20º
30º
40º
50º

Francia e Inglaterra en 1429



En una Francia desgarrada internamente por la lucha de poder entre los armañac y los borgoñones, los ingleses alcanzan su máxima expansión territorial. En 1429, con la victoria de Orleans, comienza la ofensiva francesa que en poco menos de veinte años llevará al abandono del continente por parte de los ingleses. La paz definitiva será entonces firmada en Picquigny en 1475, cuando los ingleses renuncian definitivamente a sus demandas a la Corona francesa.

CRONOLOGÍAS

1400 | 1410 | 1420 | 1430 | 1440 | 1450

HISTORIA

***ca.* 1370-1415**
Vida de Jan Hus

1414-1418
Concilio de Constanza

1420
Tratado de Troyes entre Francia e Inglaterra

1425
Alianza entre Venecia y Florencia contra Milán



1431-1449
Concilio de Basilea

1431
Inicia en Ruan el proceso contra Juana de Arco por brujería

1435-1464
Cosme de Medici tiene el poder en Florencia

1438
Pragmática Sanción de Bourges

1442
Alfonso V de Aragón entra a Nápoles y ocupa Salerno; Roberto I de Nápoles abandona el reino

FILOSOFÍA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

***ca.* 1400**
Llega a Italia el mercurio, proveniente de la India

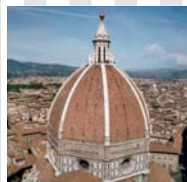
1410-1421
Gasparino Barzizza enseña los clásicos en su nueva escuela en Padua, el "Contubernium"

1413
Jan Hus, *De Ecclesia*

1414
Poggio Bracciolini "redescubre" el *De architectura,* de Vitruvio

1420
Pablo del Pozzo Toscanelli hace los cálculos para el plano del Duomo de Florencia

1430
Lorenzo Valla, *De voluptate*



1440
Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*

1448
Leon Battista Alberti, *Ludi mathematici*

1450
Nicolás
en cuat

LITERATURA Y TEATRO

1401
Cristina de Pizan, *Dit de la Rose*

1403
Coluccio Salutati, *Invectiva in Antonium Loschum*

1422
Francia, Alain Chartier, *Quadrilogue invectif*



***ca.* 1435**
Leon Battista Alberti, *De pictura, De statua*

1440
Lorenzo Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione*

1448
Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae*

ARTES VISUALES



1408
Florencia, Donatello, *David*

1411-1416
Francia, hermanos Limbourg, miniatura de *Les Très Riches Heures* del duque de Berry

1420-1436
Florencia, Filippo Brunelleschi, cúpula de Santa Maria del Fiore

***ca.* 1427**
Florencia, Masaccio, *Trinità*, Santa Maria Novella



***ca.* 14**
Jean F
de Mel

Rímini,
Alberti
Malate

MÚSICA

1450 | 1460 | 1470 | 1480 | 1490 | 1500

1469-1492
Lorenzo de Medici tiene el poder en Florencia

1483-1498
Carlos VIII es rey de Francia

1455-1485
Guerra de las Dos Rosas

1492
Descubrimiento de América

1453
Termina la guerra de los Cien Años



1480
Ludovico *el Moro* es tutor de Gian Galeazzo Sforza en Milán

1497
Alejandro VI excomulga a Savonarola

1485
La dinastía de los Tudor obtiene el poder en Inglaterra

1486
Enrique VII de Lancaster se casa con Isabel de York y pone fin a la guerra de las Dos Rosas

---

1450
Nicolás de Cusa, el *Idiota*, en cuatro libros

1459
Florencia, Cosme de Medici funda la Academia Platónica

1472
Regiomontano (Johannes Müller) teoriza la órbita de los cometas

1480
Se establece el tribunal de la Santa Inquisición

1494
Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*

1452
Maguncia, Johannes Gutenberg, impresión de la Biblia de Mazarino



1478
Florencia, impresión del primer libro de medicina: *De medicina*, de Celso

1486
Pico della Mirandola, *Conclusiones, philosophicae, cabalisticae et theologicae*

1494
Venecia, Aldo Manuzio inaugura su imprenta

1488
Bartolomé Díaz dobla el Cabo de Buena Esperanza

1456
François Villon, *Lais* (o *Petit testament*)

1462
Les cent nouvelles nouvelles (colección francesa de cuentos)

1474
Marsilio Ficino, *De christiana religione*

Lorenzo de Medici, *Canzoniere*

1479- *ca.* 1494
Angelo Poliziano, *Rime*

1483
Luigi Pulci, *Morgante* (*Morgante maggiore*, en 28 cantares)



***ca.* 1450**
Jean Fouquet, *Díptico de Melun*

Rímini, Leon Battista Alberti, Templo Malatestiano

***ca.* 1460**
Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*



***ca.* 1478**
Florencia, Botticelli, la *Primavera*

1480- *ca.* 1490
Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*

1494-1497
Milán, Leonardo da Vinci, la *Última Cena*, Santa María de las Gracias

1497-1501
Roma, Miguel Ángel, *Pietà*, San Pedro

1452
Guillaume Du Fay compone la *Missa Se la face ay pale*

***ca.* 1455**
Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*

1463
Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*

***ca.* 1470**
Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices*

1489
Josquin des Prez comienza a trabajar al servicio de la capilla papal en Roma

1492
Franchino Gaffurio, *Theorica musicae*

1400 | 1410 | 1420 | 1430 | 1440 | 1450



1400
Conjura contra los Albizzi en Florencia

1406
Persecuciones contra los judíos y los musulmanes en Castilla

1417
Termina el Cisma de Occidente: Martín V es elegido papa en Constanza

1425
Alianza entre Venecia y Florencia contra Milán

1432
Francesco Bussone es acusado de traición y ejecutado en Venecia

1433
Compactata de Praga entre el emperador y los husitas. Paz de Ferrara

1442
Alfonso V de Aragón entra a Nápoles y ocupa Salerno; Roberto I de Nápoles abandona el reino

1447-1450
República milanesa

1435-1464
Cosme de Medici tiene el poder en Florencia

1399-1413
Enrique IV es rey de Inglaterra

1414-1418
Concilio de Constanza

1422-1461
Carlos VII es rey de Francia

HISTORIA

***ca.* 1370-1415**
Vida de Jan Hus

1413-1422
Enrique V es rey de Inglaterra

1431-1449
Concilio de Basilea

1438
Pragmática Sanción de Bourges

1427
Derrota de los milaneses en Maclodio ante venecianos y florentinos

1439
Concilio de Florencia: se establece la unión de las Iglesias oriental y occidental pero Constantinopla y la Iglesia rusa se oponen

1410
Victoria de los polacos sobre los alemanes en Tannenberg

1420
Tratado de Troyes entre Francia e Inglaterra

1415
Victoria de los ingleses sobre los franceses en Azincourt

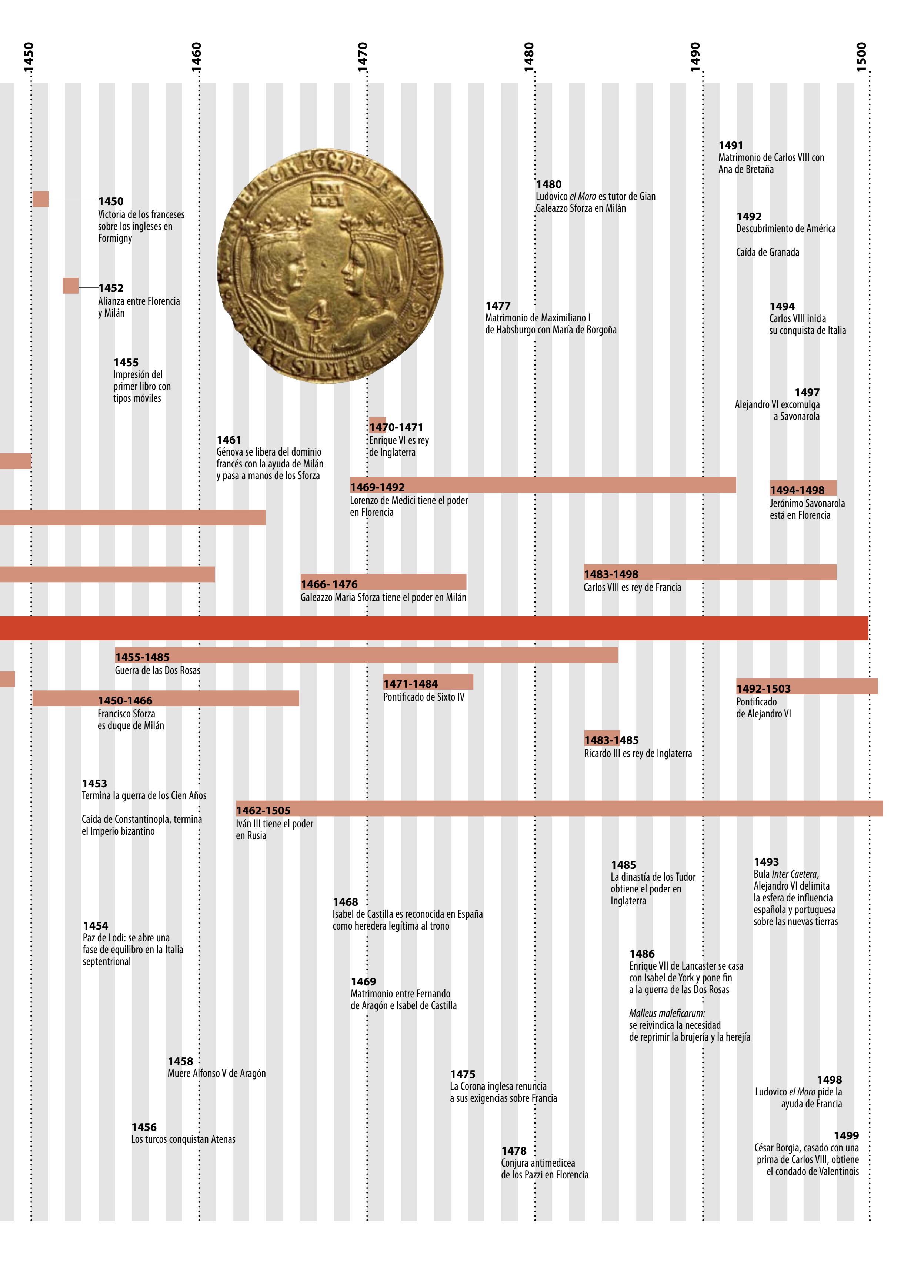
1429
Sir Fastolf derrota a los franceses en la batalla de los Arenques, frente a Orleans

1441
Paz de Cremona entre Milán y Venecia



1431
Inicia en Ruan el proceso contra Juana de Arco por brujería

1444
Cosme de Medici funda la Biblioteca Medicea


1450
1460
1470
1480
1490
1500
1491
Matrimonio de Carlos VIII con Ana de Bretaña
1480
Ludovico *el Moro* es tutor de Gian Galeazzo Sforza en Milán
1450
Victoria de los franceses sobre los ingleses en Formigny
1492
Descubrimiento de América
Caída de Granada
1452
Alianza entre Florencia y Milán
1477
Matrimonio de Maximiliano I de Habsburgo con María de Borgoña
1494
Carlos VIII inicia su conquista de Italia
1455
Impresión del primer libro con tipos móviles
1497
Alejandro VI excomulga a Savonarola
1470-1471
Enrique VI es rey de Inglaterra
1461
Génova se libera del dominio francés con la ayuda de Milán y pasa a manos de los Sforza
1469-1492
Lorenzo de Medici tiene el poder en Florencia
1494-1498
Jerónimo Savonarola está en Florencia
1483-1498
Carlos VIII es rey de Francia
1466- 1476
Galeazzo Maria Sforza tiene el poder en Milán
1455-1485
Guerra de las Dos Rosas
1471-1484
Pontificado de Sixto IV
1492-1503
Pontificado de Alejandro VI
1450-1466
Francisco Sforza es duque de Milán
1483-1485
Ricardo III es rey de Inglaterra
1453
Termina la guerra de los Cien Años
Caída de Constantinopla, termina el Imperio bizantino
1462-1505
Iván III tiene el poder en Rusia
1485
La dinastía de los Tudor obtiene el poder en Inglaterra
1493
Bula *Inter Caetera*, Alejandro VI delimita la esfera de influencia española y portuguesa sobre las nuevas tierras
1468
Isabel de Castilla es reconocida en España como heredera legítima al trono
1454
Paz de Lodi: se abre una fase de equilibrio en la Italia septentrional
1486
Enrique VII de Lancaster se casa con Isabel de York y pone fin a la guerra de las Dos Rosas
Malleus maleficarum: se reivindica la necesidad de reprimir la brujería y la herejía
1469
Matrimonio entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla
1458
Muere Alfonso V de Aragón
1475
La Corona inglesa renuncia a sus exigencias sobre Francia
1498
Ludovico *el Moro* pide la ayuda de Francia
1456
Los turcos conquistan Atenas
1499
César Borgia, casado con una prima de Carlos VIII, obtiene el condado de Valentinois
1478
Conjura antimedicea de los Pazzi en Florencia

1400 1410 1420 1430 1440 1450

FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA

1400
Pier Paolo Vergerio *el Viejo*, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*

1405
Giovanni Dominici, *Lucula noctis*

1406-*ca.* 1412
Jan Hus, *De orthographia bohemica*

1413
Jan Hus, *De Ecclesia*



1421
Leonardo Bruni, *De recta interpretatione*

1430
Lorenzo Valla, *De voluptate*

1438
Lorenzo Valla, *De libero arbitrio*

1439
Lorenzo Valla, *Dialecticae disputationes*

1440
Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*

1442
Lorenzo Valla, *De professione religiosorum*

1443
Concilio de Florencia: reunión entre las Iglesias romana y griega

FILOSOFÍA Y ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS

1401
Coluccio Salutati, *De nobilitate legum et medicinae*

1405
Jan Hus adopta la lengua checa por primera vez en su obra

1410-1421
Gasparino Barzizza enseña los clásicos en su nueva escuela en Padua, el "Contubernium"

1416
Francesco Barbaro, *De re uxoria*

1423
Vittorino da Feltre abre en Mantua la Casa Giocosa, una escuela-convictorio



1450 1460 1470 1480 1490 1500

1450
Nicolás de Cusa, el *Idiota*, en cuatro libros

1452
Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*



1480
Se establece el tribunal de la Santa Inquisición

1486
Pico della Mirandola, *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae*



1494
Alejandro Achillini, *Quodlibeta de intelligentiis*

s

1459
Florencia, Cosme de Medici funda la Academia Platónica

1474
Cristoforo Landino, *Disputationes camaldulenses*

1487
Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*



1400 | 1410 | 1420 | 1430 | 1440 | 1450

ASTRONOMÍA, GEOGRAFÍA Y CRONOGRAFÍA

1410
Pierre d'Ailly, *Imago Mundi*



MEDICINA



1423
En la isla de Santa María de Nazaret, en Venecia, inicia servicios el primer lazareto

MATEMÁTICAS, GEOMETRÍA Y LÓGICA



1420
Pablo del Pozzo Toscanelli hace los cálculos para el proyecto de la cúpula del Duomo de Florencia

1448
Leon Battista Alberti, *Ludi mathematici*

ZOOLOGÍA Y BOTÁNICA

1410
Benedetto Rinio, *Liber de simplicibus*

OTROS ACONTECIMIENTOS

***ca.* 1400**
Llega a Italia el mercurio, proveniente de la India

1403
En China se escribe una enciclopedia de 23 000 volúmenes, en tres ejemplares

1404
En Holanda se construye el primer molino de viento para la mejora de la tierra

1414
Poggio Bracciolini "redescubre" el *De architectura* de Vitruvio



1447
Maguncia, Johannes Gutenberg, invención de la imprenta con tipos móviles metálicos

1450 1460 1470 1480 1490 1500

1461
Jorge de Peurbach, *Theoricae novae planetarum* (publicación póstuma en 1472)

1472
Regiomontano (Johannes Müller) teoriza la órbita de los cometas



1475
Benito de Nursia, *Pulcherrimum et utilissimum opus ad sanitatis conservationem*

1478
Florencia, impresión del primer libro de medicina: *De re medica,* de Celso

1480
Pietro d'Argellata, seis libros de la cirugía

1490
Venecia, primera edición latina impresa de las obras de Galeno

1493
Alejandro Benedetti, *Historia corporis humani sive anatomice*

1495
Aparece la sífilis durante el asedio de Carlos VIII a Nápoles

1484
Nicolás Chuquet, *Triparty en la science des nombres*

1494
Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*



1491
Publicación del *Tractatus de virtutibus herbarum*

1492
Nicolás Leoniceno, *Plinii et aliorum doctorum, qui de simplicibus medicaminibus scripserunt errores*

1452
Maguncia, Johannes Gutenberg, impresión de la Biblia de Mazarino

1455
Bolonia, Rodolfo Fioravanti traslada una torre con poleas, rodillos, cuerdas y plataformas montadas en cilindros



1475
Nace la primera casa editorial inglesa operada por el tipógrafo William Caxton

1482
Damiano de Moyllis, *Alphabetum romanum*, construcción geométrica de las letras romanas mayúsculas

1488
Bartolomé Díaz dobla el cabo de Buena Esperanza

1497-1498
Vasco da Gama circunnavega África y llega a la India

1492
Cristóbal Colón zarpa de Puerto de Palos y llega a San Salvador

1494
Venecia, Aldo Manuzio inaugura su imprenta

1400 | 1410 | 1420 | 1430 | 1440 | 1450

TRATADOS

1400-1402
Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus adulescentiae studiis*

1403
Coluccio Salutati, *Invectiva in Antonium Loscum*

1416-1444
Leonardo Bruni, *Historiae florentini populi*

1416
Francesco Barbaro, *De re uxoria*

1423-1426
Leonardo Bruni, *De studiis et litteris*

1430
Lorenzo Valla, *De vero falsoque bono*

***ca.* 1435**
Leon Battista Alberti, *De pictura, De statua*

1436
Leonardo Bruni, *Vita di Dante, Vita di Petrarca*

1440
Lorenzo Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione*

1446
Flavio Biondo, *Roma instaurata*

1448
Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae*

14
Fla
Ita

PROSA

1400-*ca.* 1410
Giovanni Sercambi, *Novelliere*

1403-1405
Leonardo Bruni, *Laudatio florentinae urbis*



1416
Poggio Bracciolini, *Lettera a Guarino Veronese*

1420-*ca.* 1430
Giovanni Gherardi da Prato, *Paradiso degli Alberti*

1422
Francia, Alain Chartier, *Quadrilogue invectif*

1427
Leonardo Bruni, *Oratio in funere Iohannis Strozzae*

1429-1436
Bernardino de los Albizzeschi de Siena, *De christiana religione*

1432-1443
Leon Battista Alberti, *Libri della famiglia*

1438-1452
Poggio Bracciolini, *Liber facetiarum*

1438
Leon Battista Alberti, *Vita anonima*

1446
Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*

***ca.* 1449**
Feo Belcari, *Vita del beato Giovanni Colombini*

POESÍA

1401
Cristina de Pizan, *Dit de la Rose*

1403
Cristina de Pizan, *Le livre de la cité des dames*



1423-1431
Eneas Silvio Piccolomini, *Cinthia*

***ca.* 1425-*ca.* 1445**
Domenico di Giovanni, llamado *el Burchiello, Rime*

1426
Antonio Beccadelli, llamado *el Panormita, Hermaphroditus*

1437
Maffeo Vegio, *Antonias*

1441
En Florencia se organiza el Certamen Coronario

1446-1449
Basinio de Parma, *Cyris*

1450-
Basinio

145
Franc

TEATRO

1419
Sicco Polenton, *Catinia*

1420-*ca.* 1425
Antonio Barzizza, *Cauteraria*

1424
Leon Battista Alberti, *Philodoxeos fabula*

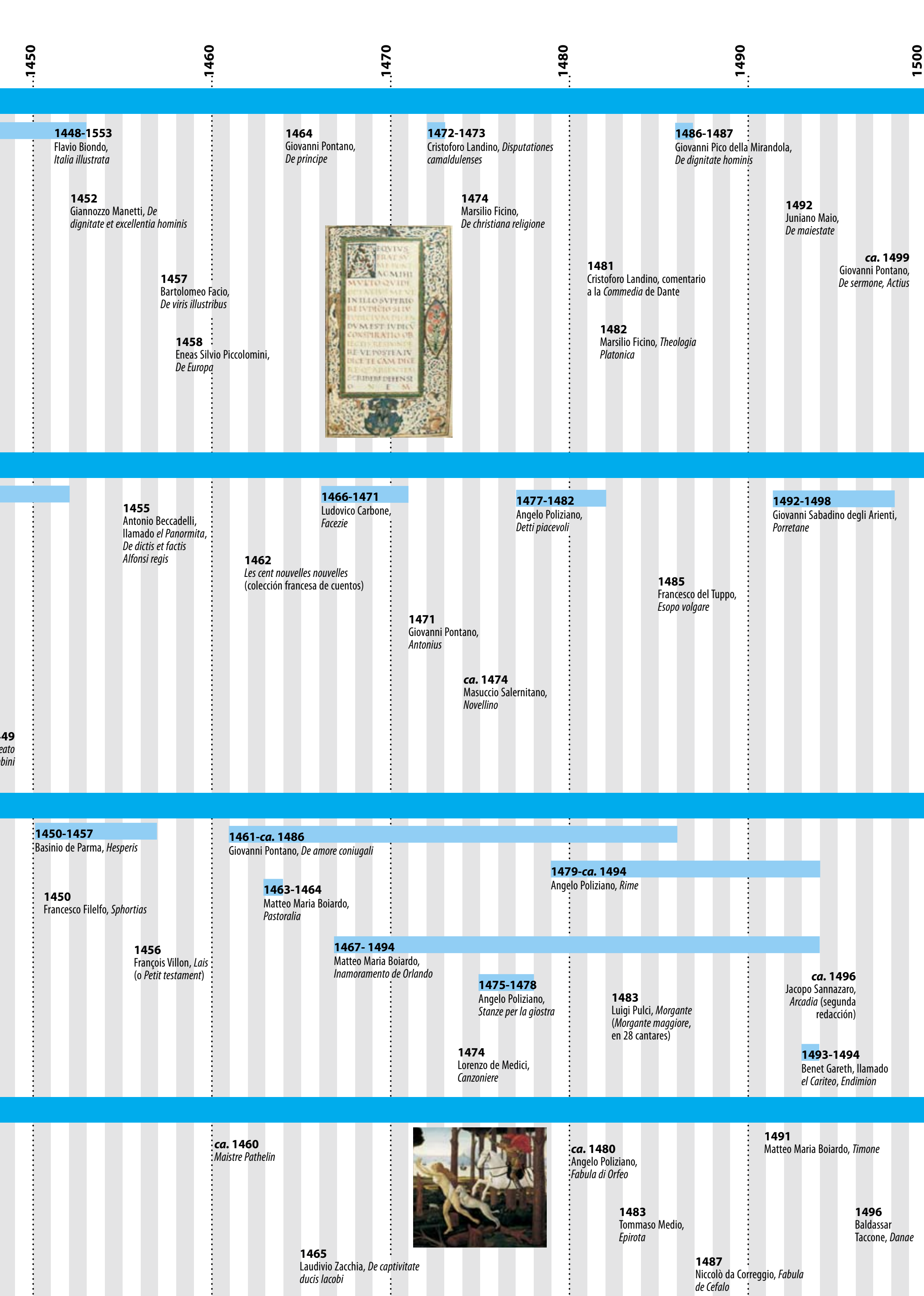
1432-1435
Tito Livio de Frulovisi, *Corallaria, I due Claudi, Emporia, Simmaco, Oratoria*

1435
Ugolino Pisani, *Repetitio Zanini*

1442
Leonardo Dati, *Hiempsal*

1444
Eneas Silvio Piccolomini, *Chrysis*

1449
Feo Belcari, *Abramo e Isaac*



1450
1460
1470
1480
1490
1500
1448-1553
Flavio Biondo, *Italia illustrata*
1464
Giovanni Pontano, *De principe*
1472-1473
Cristoforo Landino, *Disputationes camaldulenses*
1486-1487
Giovanni Pico della Mirandola, *De dignitate hominis*
1452
Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*
1474
Marsilio Ficino, *De christiana religione*
1492
Juniano Maio, *De maiestate*
ca. 1499
Giovanni Pontano, *De sermone*, *Actius*
1481
Cristoforo Landino, comentario a la *Commedia* de Dante
1457
Bartolomeo Facio, *De viris illustribus*
1482
Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*
1458
Eneas Silvio Piccolomini, *De Europa*
1455
Antonio Beccadelli, llamado *el Panormita*, *De dictis et factis Alfonsi regis*
1466-1471
Ludovico Carbone, *Facezie*
1477-1482
Angelo Poliziano, *Detti piacevoli*
1492-1498
Giovanni Sabadino degli Arienti, *Porretane*
1462
Les cent nouvelles nouvelles (colección francesa de cuentos)
1485
Francesco del Tuppo, *Esopo volgare*
1471
Giovanni Pontano, *Antonius*
ca. 1474
Masuccio Salernitano, *Novellino*
1450-1457
Basinio de Parma, *Hesperis*
1461-*ca.* 1486
Giovanni Pontano, *De amore coniugali*
1479-*ca.* 1494
Angelo Poliziano, *Rime*
1450
Francesco Filelfo, *Sphortias*
1463-1464
Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia*
1456
François Villon, *Lais* (o *Petit testament*)
1467- 1494
Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento de Orlando*
1475-1478
Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*
1483
Luigi Pulci, *Morgante* (*Morgante maggiore*, en 28 cantares)
ca. 1496
Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (segunda redacción)
1474
Lorenzo de Medici, *Canzoniere*
1493-1494
Benet Gareth, llamado *el Cariteo*, *Endimion*
ca. 1460
Maistre Pathelin
ca. 1480
Angelo Poliziano, *Fabula di Orfeo*
1491
Matteo Maria Boiardo, *Timone*
1483
Tommaso Medio, *Epirota*
1496
Baldassar Taccone, *Danae*
1465
Laudivio Zacchia, *De captivitate ducis Iacobi*
1487
Niccolò da Correggio, *Fabula de Cefalo*

1400 | 1410 | 1420 | 1430 | 1440 | 1450

PINTURA

1408-*ca.* 1415
Venecia, Gentile da Fabriano y Pisanello, frescos de la sala del Maggior Consiglio en el Palacio Ducal en Venecia (perdidos)

***ca.* 1420**
Michelino da Besozzo, *Matrimonio mistico di santa Caterina*

1424
Masolino y Masaccio, *Santa Ana, la Virgen con el Niño y ángeles*

***ca.* 1427**
Florencia, Masaccio, *La Trinitá*, Santa Maria Novella

***ca.* 1430**
Maestro de Flémalle (Robert Campin), *Tríptico de Mérode* (hoy en Nueva York, Museo Metropolitano de Arte)

1434
Brujas, Jan van Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*

1438-*ca.* 1440
Florencia, Paolo Uccello, tablas con la *Battaglia di San Romano*

***ca.* 1445**
Nápoles, Colantonio, *San Girolamo nello studio*

c
Je
D

ESCULTURA

1401
Florencia, concurso por la segunda puerta del Baptisterio de San Juan, planchas con relieve de *El sacrificio de Isaac*, de Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti

1406-1407
Lucca, Jacopo della Quercia, *Monumento fúnebre a Ilaria del Carretto*

1408
Florencia, Donatello, *David*

1412-1416
Florencia, Nanni di Banco, *Cuatro santos coronados,* Orsanmichele

1433-*ca.* 1438
Florencia, Donatello, *Cantoría* para el Duomo



1442-1445
Florencia, Luca della Robbia, luneta con *Resurrezione y Ascensione* para la entrada de la sacristía del Duomo

1446-1450
Florencia, Bernardo Rossellino, *Monumento fúnebre a Leonardo Bruni*, basílica de Santa Croce

ARQUITECTURA

1420-1436
Florencia, Filippo Brunelleschi, cúpula de Santa Maria del Fiore

1421-1440
Venecia, Matteo Raverti, Giovanni y Bartolomeo Bon, Ca' d'Oro

1444-1464
Florencia, Michelozzo, Palacio Medici

***ca.* 1**
Rímini,
Malate

OTRAS ARTES

***ca.* 1400**
Italia, Michelino da Besozzo, miniatura del libro de horas Bodmer

1405
Taller parisino, *Goldenes Rössl,* Baviera, Capilla de Alttötting

1411-1416
Francia, hermanos Limbourg, miniatura de *Les Très Riches Heures* del duque de Berry



1422-1424
Libro de horas Turín-Milán con miniaturas de Jan van Eyck

***ca.* 1430**
Maestro de las Horas de Rohan, miniatura para las *Grandes Heures de Rohan*

***ca.* 1440**
Milán, Bonifacio Bembo, miniatura del tarot Visconti-Sforza

1450 | 1460 | 1470 | 1480 | 1490 | 1500

***ca.* 1450**
Jean Fouquet,
Díptico de Melun

1447-1455
Mantua, Pisanello, frescos con ciclo artúrico, Castello

***ca.* 1459**
Giovanni Bellini, *Cristo en el monte de los Olivos*

***ca.* 1460**
Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*

Antonello da Messina, *Madonna Salting*

1465-*ca.* 1474
Mantua, Andrea Mantegna, frescos de la *Cámara de los Esposos*, Palacio Ducal

1466-1473
Hans Memling, *Tríptico del Juicio Universal*

1472-*ca.* 1474
Urbino, Piero della Francesca, Pala Montefeltro

***ca.* 1478**
Florencia, Botticelli, la *Primavera*

1494-1497
Milán, Leonardo da Vinci, la *Última Cena,* Santa Maria delle Grazie

***ca.* 1498**
Núremberg, Alberto Durero, *Madonna Haller*



***ca.* 1453**
Florencia, Mino da Fiesole, *Retrato de Pedro de Medici*

***ca.* 1463**
Bolonia, Nicolò dell'Arca, *Lamento por Cristo muerto*, Santa Maria della Vita

***ca.* 1478**
Florencia, Andrea del Verrocchio, busto de *Dama col mazzolino*

1497-1501
Roma, Miguel Ángel, *Pietà*, San Pedro

1497
Roma, Antonio Pollaiolo, *Tumba de Inocencio VIII*, San Pedro

o,

***ca.* 1450**
Rímini, Leon Battista Alberti, Templo Malatestiano

***ca.* 1456**
Milán, Filarete, inicia la construcción del Ospedale Maggiore

1458-1460
Florencia, Leon Battista Alberti, fachada de Santa Maria Novella

1459-1464
Pienza, Bernardo Rossellino, reestructuración urbanística

***ca.* 1464**
Urbino, Luciano Laurana, inicia la segunda fase de trabajo en el Palacio Ducal

1469-1478
Venecia, Mauro Codussi, iglesia de San Michele in Isola

1482-1486
Milán, Bramante, renovación de Santa María en San Satiro

1490-1499
Pavía, Giovanni Antonio Amadeo, fachada de la Certosa

1492
Ferrara, adición hercúlea

1452
Roma, Leon Battista Alberti, manuscrito del *De re aedificatoria* (editado en 1485)

1461-1464
Milán, Filarete, *Tratado de arquitectura*

1480-*ca.* 1490
Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*



1400 1410 1420 1430 1440 1450

PRÁCTICA DE MÚSICA SACRA

1421-1427
Guillaume Du Fay escribe diversas composiciones que manifiestan su vínculo en esos años con la familia de los Malatesta



marzo de 1436
Guillaume Du Fay compone el motete *Nuper rosarum flores*, para la consagración de la catedral florentina de Santa Reparata (rebautizada Santa Maria del Fiore después de la realización de la cúpula de Filippo Brunelleschi)

PRÁCTICA DE MÚSICA PROFANA



1432
Primer encuentro de Guillaume Du Fay y Gilles Binchois, por motivo del matrimonio de Ludovico de Saboya con Ana de Lusignano

TEORÍA MUSICAL

1416
Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*

***ca.* 1430**
Ugolino de Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*

1440
Se elabora la obra del borgoñés Henri Arnault de Zwolle, uno de los primeros tratados sobre la construcción de los instrumentos musicales

1450 1460 1470 1480 1490 1500

1452
Guillaume Du Fay compone la *Missa Se la face ay pale*

1454
Johannes Ockeghem es primer capellán de la capilla real del rey de Francia, Carlos VII



***ca.* 1460**
Antoine Busnois compone la misa *L'homme armé*, una de las primeras misas escritas a partir de la melodía del motivo homónimo

***ca.* 1484**
Josquin des Prez, poco vinculado con la corte de los Sforza, compone la *Missa Hercules Dux Ferrarie* en honor de Ercole I de Este

verano de 1485
Heinrich Isaac inicia sus actividades como maestro de la capilla de San Juan en Florencia

1489
Josquin des Prez comienza a trabajar para la capilla papal en Roma

1498
Josquin des Prez deja la capilla papal y vuelve al servicio de los Sforza

1452
Se imprime el *Fundamentum organizandi* de Conrad Paumann, que contiene composiciones vocales "arregladas" para ejecuciones en teclado



1478
Rostocker Liederbuch, una de las más grandes colecciones de canciones del Cuatrocientos

***ca.* 1480**
Se redacta el *Cancionero Casanatense*, donde composiciones vocales de conocidos autores del momento son transcritas *sine litteris*, es decir, para ejecuciones instrumentales

1489
El Carnaval en Florencia; magno desfile de máscaras con siete triunfos de siete planetas, celebrado por el humanista Naldo Naldi en la *Elegia in septem stellas errantes*. Por este triunfo compone además la *Canzone dei sette pianeti*, a menudo atribuida a Lorenzo de Medici

1497
Muere Johannes Ockeghem; Josquin des Prez escribe la célebre canción *Nymphes des bois* como lamento de su muerte

i
os

1455
Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*

1463
Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*

***ca.* 1470**
Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices*

1472
Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*



1480
Franchino Gaffurio, *Theoricum opus musice discipline*

1482
Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica*

1484
Marsilio Ficino escribe la epístola *De rationibus musicae*

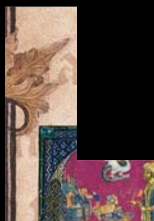
Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*

1492
Franchino Gaffurio, *Theorica musicae*

***ca.* 1495**
Se imprime el *Diffinitorium musicae* de Johannes Tinctoris, primer diccionario de términos musicales

1496
Franchino Gaffurio, *Practica musicae*

1500
Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*



a época a la que llamamos Medievo, de casi mil años, se entreabre en su última escena, iluminada por vitrales y manuscritos, brillante de miniaturas, enmarcada en la consistencia y los colores —desplegados en toda su abigarrada multiplicidad— de los tejidos italianos y flamencos que viajan por mar o por tierra tocando el norte y el sur de Europa. Un nuevo espíritu habita las ciudades, pero también la intimidad de hombres y mujeres que ejercen el poder, inspirando su búsqueda de una grandeza que vuelve a parecer posible. En este espíritu participa también la poderosa imaginación y habilidad de artistas, arquitectos y pensadores, listos para trazar utopías que reflejen ese impulso mediante cúpulas y palacios, nuevas concepciones de vida civil, de modelos estatales y económicos que se van delineando y renovando.

Con el presente tomo, cuarto y último de la obra sobre la Edad Media coordinada por Umberto Eco, el FCE concluye uno de sus proyectos de más largo aliento en los últimos años —tanto en extensión como en lo amplio y diverso de la materia—, con el que espera acercar al gran público a un periodo sobre el que pesan incontables estereotipos e ideas equivocadas, y al mismo tiempo ofrecer al investigador una compilación de resultados sobre uno de los momentos más fascinantes y llenos de contrastes en la historia de la humanidad.

www.fondodeculturaeconomica.com